

Art Lib. Over Reference Sh.
NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY
Library of
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
Wellesley College.
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
No. 24365



GAZETTE

DES

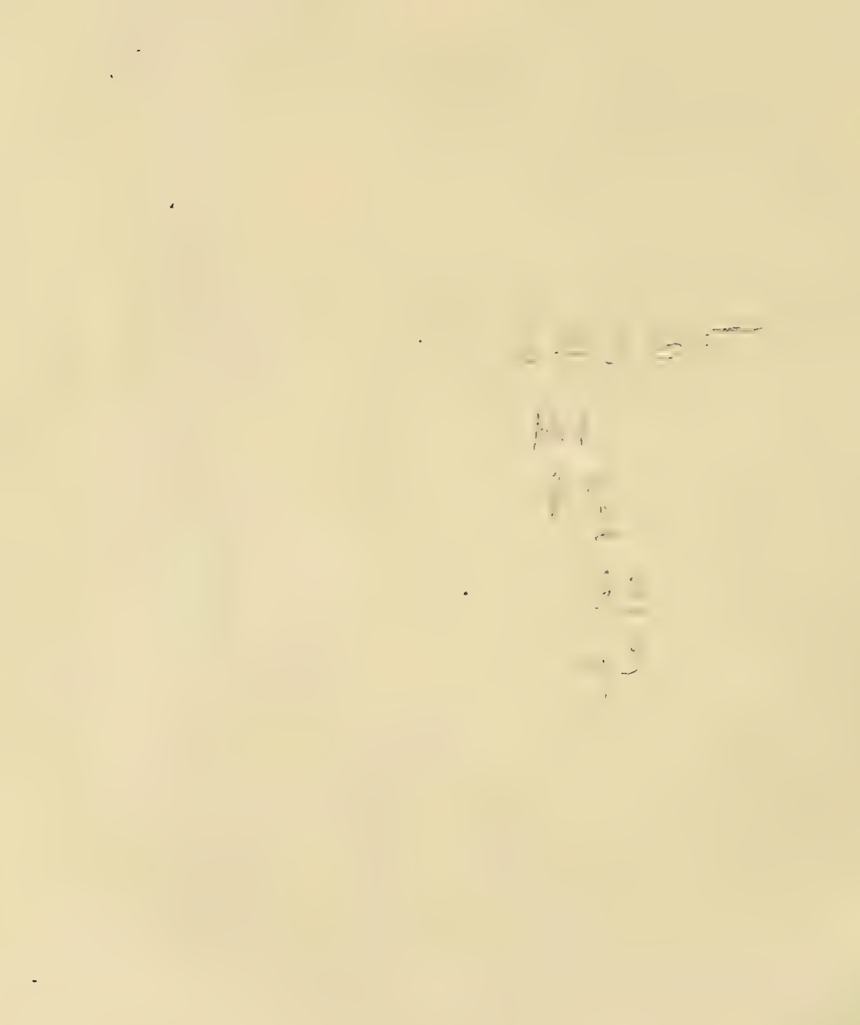
BEAVX-ARTS

VINGT ET UNIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME VINGTIÈME


A. Quantin imprimeur
r. S.t Benoit, 7, à Paris


GAZETTE
des
BEAVX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CVRIOSITÉ
v.45
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1879





LES DESSINS

DE MAITRES ANCIENS

EXPOSÉS A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

ENTRE le génie français et le génie allemand, il y a toujours eu une certaine difficulté

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIX, p. 505.

d'entente. L'un est clair, l'autre enchevêtré et compliqué ; l'un est simple et élégant, l'autre assez rude et gauche, et se perdant en détails. Quand la Renaissance des arts fit explosion en Europe, la France, qui d'abord avait recherché la douce et riante influence des Flandres, se tourna d'instinct vers l'Italie ; elle y trouva d'emblée ce qui convenait à son esprit : la beauté, la grâce noble et l'idéal et, plus tard, la sobriété. Dans les périodes où notre école se sentit lasse des conventions d'art trop graves, trop usées ou trop arides, elle regarda de nouveau vers les Flamands, qui lui apprirent certaines harmonies de coloration, et dans quelle mesure son tempérament devait se reporter à l'étude de la mère nature. Et les deux influences ont alterné du xvie au xixe siècle, en s'élargissant, depuis cinquante ans, jusqu'à s'impressionner, hier de l'école anglaise, aujourd'hui de l'école espagnole, mais sans jamais songer à chercher de l'autre côté du Rhin des modèles et des inspirations. C'est pourquoi nous sommes restés très étrangers à l'école germanique, très ignorants de ses œuvres, de ses maîtres et de ses procédés, qui étaient la contradiction des nôtres, c'est pourquoi elle ne nous dit rien ; pourquoi, en un mot, si Albert Dürer n'avait, par la popularité de ses estampes, rompu toutes frontières, et si Holbein n'avait fondé l'école des grands portraitistes anglais, pas un nom de cette école maniérée avec naïveté, ennuyeuse et factice à la fois, ne serait connu du monde de nos amateurs. Et pourtant, il faut être juste, Albert Dürer et Holbein ont droit à tenir hautement leur rang parmi les plus grands maîtres de l'art. N'est-ce pas Goethe qui disait à propos d'Albert Dürer, et de la suite de l'école allemande : je vois bien la fleur, mais je ne vois pas les fruits?

A notre Exposition, la série des Allemands s'ouvre avec un dessin à la plume rehaussé de blanc, sur papier rouge, attribué à Martin Schongauer, qui d'ailleurs est un Flamand de l'école de Van Eyck plutôt qu'un Allemand, malgré sa naissance à Colmar, à la frontière de l'Allemagne. Le catalogue a été prudemment inspiré en ne faisant qu'attribuer, sans affirmation, le n° 239 à Martin Schon. Quelque belle que soit cette page, il est impossible de la donner sûrement au maître de Colmar, puisque nous n'avons, à propos de Schongauer, aucun point de repère, aucun dessin signé et ayant ses passeports en règle. Heinecken nous dit bien qu'il avait dans sa collection un croquis à la plume sur lequel Albert Dürer, qui professait pour l'artiste alsacien une véritable vénération et qui semble avoir collectionné ses dessins, avait écrit ces mots : « *Ceci a dessiné le beau Martin, l'an 1470, alors qu'il était apprenti. Moi Albrecht Dürer, je l'ai appris, et ai écrit ceci en son honneur, l'an 1517.* » On ne sait de nos jours ce qu'est devenu le précieux document ; mais il y a au

British Museum un dessin également annoté par Dürer, dessin qui malheureusement cause plus de déception qu'il ne donne de lumière. Au lieu d'une plume fine et correcte qu'on est en droit d'attendre, on a devant soi une facture lourde et empesée, ne rappelant en rien l'idéale délicatesse des gravures de Schon. Cette feuille, qui nous montre un Christ Seigneur du monde, assez court de proportions et mal venu, porte cette inscription authentique de Dürer : « *Le beau Martin a fait ceci l'an 1469.* » Évidemment la bonne foi de Dürer a été surprise. Combien mieux nous aimerions trouver son attestation au bas du charmant dessin prêté par M. Mitchell à l'Exposition de l'École des Beaux-Arts ! La Vierge douce et tendre, d'une grâce plus qu'allemande, presque française, d'un visage légèrement ovoïde, au front bombé, à la taille mince et cambrée, au sein nerveux, regarde avec un amour mélancolique le divin Enfant, d'une expression très gracieuse malgré un petit corps tout grêle.

« Jamais il n'y eut peut-être un génie plus universel que celui d'Albert Dürer, » a dit Mariette, qui est notre oracle et notre bréviaire à nous autres amateurs français. « Successivement orfèvre, peintre à l'huile, en détrempe et en émail, sculpteur, graveur, architecte, ingénieur, il exerça avec éclat tous ces divers talents. Raphaël lui-même, tout partisan qu'il étoit de l'antique, ne put s'empêcher d'admirer les ouvrages de cet excellent homme, et afin que les louanges qu'il leur donnoit parussent plus sincères, il exposa dans son propre cabinet les estampes gravées par Albert. Le travail en est en effet merveilleux, mais il semble qu'il y a encore plus d'esprit et que la touche est plus légère dans les desseins de ce grand artiste, quoique le *faire* soit le même. Si les formes en étoient pures, mais il auroit fallu pour cela qu'Albert eût vu les sculptures antiques, ses desseins iroient de pair avec ceux des plus grands dessinateurs de l'Italie... » Il est certain que Raphaël put être absolument sincère dans les louanges qu'il donnait aux estampes d'Albert Dürer, et mieux encore à ses dessins, s'il en connut. Peintre de second ordre, même en son pays, et peut-être gêné dans le maniement du pinceau par ses habitudes minutieuses et à fioritures de dessinateur et de graveur, Albert Dürer est l'un des plus extraordinaires inventeurs que l'art ait produits. Son imagination est douée d'un charme juvénile, d'une fraîcheur, d'un imprévu, d'une variété et d'une poésie vraiment admirables et qui en font l'homme autant et plus des lettrés que des artistes. Il ne connaît point l'antique, c'est clair, et l'étude tranquille et sereine de la nature calme n'est point son fait. Mais quelle grâce intime, voire quelle élégance la légèreté de sa plume ou de son crayon à pointe d'argent sait donner aux formes un peu épaisses des femmes de son pays, ma-

dones, saintes ou châtelaines ! quelle fierté à ses cavaliers ! quelle vie agissante et éveillée ! quelle expression profonde de sentiment et de réalité aux portraits d'amis ou de personnages illustres qu'il rencontre sur son passage, témoin ces physionomies vigoureuses ou fines, si franchement enlevées, qui figurent à notre Exposition : Wilibald Pirkheimer, le fidèle ami de Dürer, de l'enfance à la mort, le savant humaniste de Nuremberg, type curieux du temps, homme d'étude et de plaisir, collectionneur de livres, d'estampes et de monnaies, un des combattants de la première heure dans la lutte pour la Réforme, excommunié par la bulle papale en même temps que Luther et Spalatin : portrait dessiné en 1503 au fusain, prêté par M. Dumesnil. — A côté de lui, un autre homme de la Réforme, celui-là illustre, le plus savant de son temps, Érasme, pour lequel Dürer professait une haute admiration, en qui il voyait (il fut bientôt détrompé) un second Luther, qu'il rencontre à Bruxelles en 1520, et dont il se hâte de faire le portrait. Le dessin de l'Exposition, prêté par M. Gigoux, provenant de la collection Andréossy, ayant figuré dans celle du bourgmestre de la Haye, S. van Huls, vendu en 1736 (gravé dans la *Gazette*, t. XIX, p. 269), est de beaucoup supérieur à la gravure que Dürer en fit en 1526. — Puis, comme si les hommes de la Réforme s'étaient donné rendez-vous à l'École des Beaux-Arts, Frédéric le Sage, de la collection de M. Armand, le dévoué protecteur de Luther, le défenseur des idées nouvelles, aimé pour cette raison de Dürer, qui rappelle ses titres à la reconnaissance des luthériens dans le distique placé au bas de la gravure faite d'après notre dessin :

Ille Dei verbo magna pietate favebat,
Perpetua dignus posteritate coli.

Si je mentionne encore le fin et délicat portrait de lord Morley (passé de la collection Firmin-Didot en la possession de M. Mitchell), envoyé à Nuremberg par Henri VIII pour offrir la jarretière à l'archiduc Ferdinand, ainsi que le buste de Jacob Muffel, bourgmestre de Nuremberg, daté 1517, et une familière et vivante figure de bourgeoise de 1514, j'en aurai fini avec cette importante série de portraits de Dürer, dont il serait malaisé de trouver la pareille.

Ce ne seront point d'ailleurs les lecteurs de la *Gazette* qui s'étonneront de l'épanouissement d'Albert Dürer dans l'exposition de l'École des Beaux-Arts. Il avait un ami dans la place, et l'on sait quelle étude, bien creusée et fouillée et vraiment éprise de son homme, lui a consacrée M. Ephrussi dans notre recueil.



LA DAME AU SQUELETTE, PAR HANS BALDUNG GRIEN.

(Dessin à la plume de la collection de M. Mitchell.)

J'ai quelque peu regretté, à propos des dessins de Raphaël, de n'avoir pas, en feuilletant çà et là Passavant, intéressé nos lecteurs à l'histoire des œuvres dont ces dessins avaient été le germe et de n'avoir pas indiqué d'un mot en quel lieu, en quel temps avaient pris naissance les compositions célèbres que ces études avaient préparées. J'aurais bien envie de rappeler aujourd'hui, à propos de Dürer, les circonstances dans lesquelles furent composées les principales œuvres à l'enfantement desquelles l'Exposition nous fait assister. C'est ainsi que nous voyons naître le *Tableau de tous les saints* dans une étude que connaissent les lecteurs de la *Gazette* par la gravure de Gaucherel[1] et qui, des collections Denon, Griois et Reiset, est arrivée au duc d'Aumale. Ce dessin de 1508, d'une plume prodigieusement légère et habile, a le mérite de nous montrer dans son entier la composition primitive de Dürer, aujourd'hui démembrée, puisque l'encadrement du tableau est au Musée germanique de Nuremberg, tandis que le tableau même, daté 1511, est au Belvédère de Vienne. L'œuvre était destinée à un asile de vieillards fondé par un riche Nurembergeois nommé Laudauer, dont le portrait, par une coïncidence heureuse, se trouve au palais des Beaux-Arts non loin du tableau qu'il avait commandé. Il semble le regarder et l'admirer avec ce recueillement ascétique, ce sentiment de profonde religiosité que nous retrouvons dans certains portraits de donateurs allemands, peints par Dürer. Nous devons à M. Mitchell cette étrange figure, qui était dès 1588 une des curiosités de la collection Imhof, lorsque la veuve de Wilibald Imhof, le fameux collectionneur de Nuremberg (parent de Pirkheimer), répondait aux propositions d'achat de l'empereur Rodolphe II, admirateur passionné de Dürer. Dans la lettre qu'elle adresse à l'empereur, la veuve Imhof rappelle, non sans orgueil, toutes les peines et toutes les sommes que la collection a coûtées à feu son époux, qui aurait pu, dit-elle, en les cédant « à des princes, à des princes électeurs ou à des potentats étrangers, en retirer beaucoup d'honneur et d'argent; mais il a préféré l'art à tout cela et a conservé ces morceaux comme son plus cher trésor ».

Pendant que Dürer dessinait le projet du *Tableau de tous les saints*, il achevait le tableau d'autel de Heller, rappelé à l'Exposition par une figure d'apôtre en pied (qui vient compléter la série des études pour cette même œuvre déjà publiée par M. Éphrussi), prêtée par M. Jean Gigoux, qui la tient de la collection Andréossy, aussi bien que le portrait de maître Hieronymus, daté 1506, une vieille connaissance de la

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. VII, p. 26.



[illegible] del. Héliog. Dujardin

LA FUITE DE LOTH

(Dessin de la Collection de M. Armand)

Gazette des Beaux-Arts Imp. L. Eudes

Gazette (voir t. XIX, p. 267), architecte du Fondaco de' Tedeschi, dont dépendait l'église de San-Bartolommeo, pour l'autel de laquelle Dürer fit, étant à Venise en 1506, la ***Fête du Rosaire***, aujourd'hui au couvent des Prémontrés à Prague, tableau où la figure de Hieronymus s'aperçoit tout à fait à droite.

Nous avons, dans la galerie du bord de l'eau, d'autres souvenirs de ce voyage à Venise si décisif pour l'avenir de Dürer : ainsi le château de Trente, aquarelle où se réunissent l'impression vraie du paysagiste et le rendu précis du graveur, vue si exacte qu'on peut la comparer sur place avec le château tel qu'il est aujourd'hui et se convaincre de la justesse de coup d'œil du maître allemand; ainsi encore ces châteaux forts, suspendus à une pente rocheuse, que Dürer utilisa plus tard pour les fonds de ses gravures, de la même série que tous ces gracieux et fins paysages, aujourd'hui épars dans notre Louvre, au Musée de Brême, au British Museum, à l'Albertine, à Berlin, à Oxford et ailleurs. La première de ces vues appartient à M. Malcolm, la seconde à M. J. Gigoux.

Trois dessins, les plus appréciés peut-être de tous les Dürer par les visiteurs de l'Exposition, nous transportent aux Pays-Bas et nous rappellent le journal du voyage de l'artiste en ces contrées. D'abord la large et expressive figure de Casper Sturm (reproduite dans la *Gazette*, t. XIX, p. 353), personnage inconnu pour nous, si ce n'est que Dürer nous apprend qu'il avait quarante-cinq ans et qu'il a posé devant lui à Aix-la-Chapelle. Au verso, car le verso de beaucoup des dessins exposés est aussi intéressant, quelquefois plus, que le recto, mais il faut nous contenter de ce qu'en dit le catalogue, au verso donc une vue du ***Rathaus*** (hôtel de ville) d'Aix-la-Chapelle, une merveille d'exécution. Puis un souvenir d'Anvers, un portrait de jeune femme d'une fraîcheur et d'une délicatesse toute charmante, coiffée du large bonnet flamand, devant le clocher de l'église Saint-Michel d'Anvers, tant admirée de Dürer; au verso, une ville (Berg-op-Zoom) posée sur une colline. — La Zélande avec son originalité si pittoresque ne pouvait manquer d'attirer le voyageur. « Le samedi 7 décembre (1520), dit-il, nous arrivons à la ville de Goes, où je dessine une fille dans son costume. » Cette fille, dans son costume, une espèce de voile plissé en bonnet enveloppant le visage et tombant en draperies derrière la tête, est à côté d'une vieille femme à la bouche contractée comme par une attaque de paralysie; au verso deux autres têtes de femme des mêmes pays, aussi caractéristiques. Ces trois superbes dessins ont été prêtés par Mgr le duc d'Aumale.

Mais il faut se borner et citer seulement : le très noble et grandiose séraphin (reproduit aussi dans la *Gazette*, t. XVI. p. 217), daté 1497,

tout pénétré du souffle de l'*Apocalypse* à laquelle Dürer travaillait en ce même temps et pour laquelle ce séraphin était peut-être une étude. — *Jésus devant Pilate*, pour une des compositions de la *Passion verte*, de 1504 (à l'Albertine), la plus belle, au dire de Sandrart, de toutes les Passions. — Une *Annonciation* avec la signature et la date 1526 apocryphes (je la placerais plus volontiers autour de 1510), passée comme tant d'autres dessins des collections Denon, Griois, Reiset, dans celle du duc d'Aumale. — La tête de jeune fille de la collection Gatteaux d'une pureté toute léonardesque; — un profil d'homme chauve et barbu, très énergique, pour le saint Paul des *Quatre Apôtres* de la Pinacothèque de Munich; — enfin ces deux étonnants mufles de bœufs envoyés par M. Malcolm, véritable tour de force de vrai et sain réalisme.

J'ai donné ici à Dürer une assez large place correspondant à celle qu'il occupe à l'Exposition; je ne m'en repens pas, le maître en vaut la peine. Aujourd'hui, malgré certaines préventions, certaines obstinations, le maître de Nuremberg est classé irrévocablement parmi les premiers. Il a fallu du temps pour qu'il en fût ainsi; cependant, à toutes les époques, il y a eu des croyants en Dürer. Notre cher Mariette n'est pas le moins éloquent de ses avocats : « Ai-je tort, s'écrie-t-il après un éloge enthousiaste, de le présenter sous un point aussi avantageux que je viens de le faire, et ne dois-je pas, au contraire, espérer que les curieux reviendront enfin de leur assoupissement, et qu'ils regarderont les ouvrages d'Albert Dürer avec toute la vénération qui leur est due? Heureux si, par tout ce que je viens de dire, je pouvois avoir opéré ce miracle! »

A peine abandonnons-nous Dürer en parlant de Hans Baldung Grien, qui travailla chez lui, qu'il a dû chérir particulièrement, puisqu'il emporta en Flandre une collection de son œuvre gravé, dont il donne une partie à Joachim Patenier, et dont il vend l'autre. Deux jours après la mort de Dürer, une boucle de ses cheveux, prise sur ses restes mortels, fut envoyée, à Strasbourg, à Hans Baldung, et cette boucle, avec documents authentiques à chaque transmission, est maintenant à l'Académie de la bibliothèque des Beaux-Arts, à Vienne. M. Mitchell a prêté deux remarquables dessins de ce Baldung : un buste de femme regardant à gauche, avec une coiffe à ailes fixées de chaque côté par un riche bijou; et une femme aux formes opulentes, type ordinaire du maître, vêtue d'une robe dont la traîne est portée par un squelette sortant d'une tombe, antithèse alors familière des pompes de la vie et de l'approche de la mort. Cette composition est directement inspirée par une gravure de Dürer, le *Seigneur et la Dame* (Bartsch, 94), se promenant dans un

riant paysage, suivis d'un squelette caché derrière un arbre et épiant le moment de les surprendre. La *Dame* de Baldung offre une étroite ressemblance avec celle de la gravure de Dürer. — Pour en finir avec



PORTRAIT D'HOLBEIN LE VIEUX, PAR LUI-MÊME,

Dessin de la collection de Mgr le duc d'Aumale.

(Gravure empruntée au « Holbein » de M. Woltmann.)

Dürer et les siens, signalons un dessin à la plume, plutôt curieux que beau, de l'école de Nuremberg, du commencement du XVIe siècle : deux lansquenets debout, appuyés sur leur hallebarde ; à droite, un cavalier avec une femme en croupe; au verso, un saint personnage

couvert d'un ample et lourd manteau : dessin signé d'un monogramme apocryphe de Dürer, et qui nous paraît être de quelque disciple de Wolgemut, tel que Hans Traut, ou un homme de cette force. Il y a des dessins de la même main, signés du même faux monogramme, à la bibliothèque d'Erlangen, et, si nous ne faisons erreur, il faut encore attribuer au même auteur un *Concert champêtre*, du Cabinet des Estampes de Berlin.

Voici maintenant les deux gloires d'Augsbourg : le père et le fils, Holbein le Vieux et Holbein le Jeune, si longtemps confondus dans une commune admiration qu'on a, et les plus experts s'y sont trompés, attribué à l'un les œuvres de l'autre. Dans ces confusions, c'est le père qui a été sacrifié au fils : tout ce qu'il y a de meilleur dans Holbein le Vieux, tout ce qu'il a de plus frais et de plus aimable, tout ce qui chez lui porte l'empreinte de la renaissance allemande, a été donné à Hans le Jeune (la similitude des prénoms y aidant), comme si celui-ci n'était pas assez riche de son propre fonds. On laissait généreusement au père les choses moins bonnes, et les morceaux marqués d'archaïsme, d'inspirations gothiques, comme les *Basiliques*, ou la *Transfiguration*, ou encore la *Passion*, du Musée d'Augsbourg. Aujourd'hui on est revenu de ces méprises; on a reconnu que plus d'un chef-d'œuvre devait être restitué au premier des Holbein; qu'il fallait, ce qui a coûté d'amères douleurs à plus d'un, enlever au jeune Holbein le *Martyre de saint Sébastien*, de la Pinacothèque de Munich, pour le rendre à son véritable auteur. Il en était de même des beaux dessins à la pointe d'argent, sur papier préparé, éparpillés dans le Musée de Bâle, dans le Cabinets des Estampes de Copenhague et de Berlin (ce dernier en possède soixante-douze), dans le Musée de Weimar, dans la Bibliothèque de Bamberg et dans plusieurs collections privées. Et cependant, dans l'ancien inventaire de la collection Amerbach, laquelle a formé le fonds du Musée de Bâle, on eût pu trouver mentionnés *deux livrets de Holbein senior, dont la grande part avec des dessins à la pointe d'argent*; un de ces livrets se composait des dessins conservés aujourd'hui à Bâle, parmi lesquels se rencontre une page portant le nom du vieux Holbein et la date de 1502, date à laquelle Hans le Jeune était âgé de cinq ans[1]! Tous ces dessins sont des portraits

1. Déjà, dans ses *Notes sur Walpole*, le clairvoyant Mariette relève cette confusion entre le père et le fils : « Est-il bien sûr que ces desseins (il s'agit de deux dessins sur lesquels on avait cru voir la date 1512; l'un d'eux est le portrait du vieil Holbein dont il va être question ici même) fussent du jeune Holbein? L'on y voyoit, dit-on, sa marque, mais cette preuve ne me paroît pas trop convaincante; le père et le fils s'appeloient du même nom, et la même marque pouvoit convenir à l'un comme à

de personnages contemporains, avec leurs noms écrits de la main même de l'auteur. Tels sont le *Grand Empereur* (Maximilien), les riches banquiers Fugger, plusieurs membres de la famille du peintre, ainsi ses deux fils enfants, Ambroise et Hans, et son frère Sigmund. Un des plus beaux parmi ces portraits est sans contredit celui du vieux Holbein lui-même, qui figure à notre Exposition, prêté par Mgr le duc d'Aumale, et venant de la collection Reiset. La tête, d'un charme presque italien, est vue de trois quarts, regardant vers la gauche, portant de longs cheveux et une longue barbe; la bouche entr'ouverte, avec un peu de sanguine aux lèvres, laisse voir les dents. Au haut du dessin se lit l'inscription suivante : *Hans Holbein Maler der alt.* Quelques-uns, outre ces mots, ont vu la date 1515, très vraisemblable d'ailleurs; nous reconnaissons humblement qu'il nous a été impossible de la découvrir; mais, par contre, nous avons pu, en deux endroits, lire des mots d'une écriture presque imperceptible, *Da ich was...* (lorsque j'étais...), évidemment le commencement d'une phrase dans laquelle, selon l'usage constant de l'époque, Holbein indiquait l'âge qu'il avait quand il fit ce dessin.

Nous sommes ici en face d'une des choses les plus exquises de l'art allemand, pleine de fraîcheur et de grâce, agréable même pour des yeux que choque parfois la rudesse germanique, le plus beau certes des portraits de cette suite. La tête est bien la même, quoique un peu vieillie, que celle du tableau de la *Basilique Saint-Paul*, où Holbein s'était peint en pied avec ses deux fils, une dizaine d'années auparavant. Cette belle figure, justement admirée de tout temps, a été reproduite plus d'une fois : on en trouve une ancienne copie au Cabinet des Estampes de l'Académie de Dusseldorf; Sandrart dans sa *Teutsche Akademie* l'a donnée en l'ornant assez étrangement d'une moustache; de nos jours M. Woltmann l'a placée dans sa biographie de Holbein et en tête des fac-similé des dessins du maître qui sont au Cabinet des Estampes de Berlin. Tous ces portraits sont d'autant plus intéressants que Holbein ne les faisait point sur commande, mais comme étude personnelle, pour se faire l'œil et la main et pour les utiliser plus tard au besoin dans ses grandes compositions.

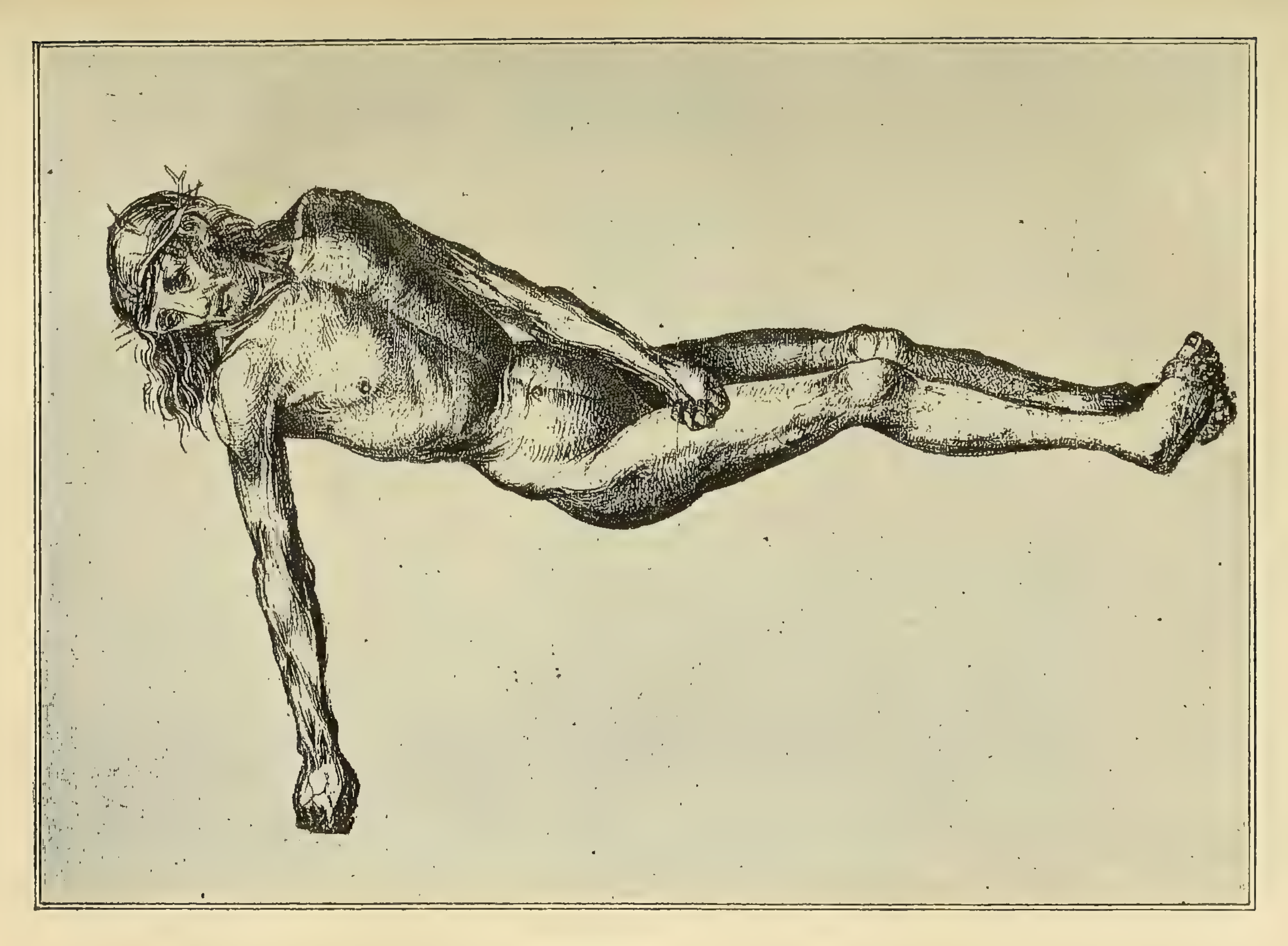
Le Louvre, où nous ramènent forcément les hasards mêmes de cette étude et une prédilection bien naturelle, le Louvre possède deux morceaux tirés des livrets dont nous parlions, légués par le généreux M. His

l'autre; ainsi, les desseins pouvoient appartenir au père tout aussi bien qu'à son fils, et mieux encore; car, ainsi que l'a très bien observé M. Walpole, le travail de ces desseins paroît au-dessus de la portée d'un enfant de quatorze ans. »

de la Salle : l'un est un buste de femme vue de profil à gauche, les yeux baissés (on dirait même que le modèle était aveugle), les cheveux tombant sur les épaules; au-dessous, comme dans tous les dessins de la série, un nom, malheureusement illisible, à la pointe d'argent avec des rehauts de sanguine. Sur l'autre feuillet des croquis de petites figures dans diverses attitudes; une d'elles, une femme assise sur une chaise, se montre de face, encapuchonnée, d'une nonchalance toute gracieuse; une autre, vue de dos jusqu'au-dessous du buste, également sur une chaise, la tête surmontée d'une large coiffe, la nuque découverte, nous semble une étude pour la jeune femme que l'on voit dans le panneau central[1] de la *Basilique Saint-Paul*, au milieu de fidèles en prière, qui, comme l'indique une inscription placée sur le dossier de la chaise, est sainte Thécla, la fidèle et courageuse élève du grand apôtre.

Notons en passant un buste de vieillard, à la physionomie mécontente, coiffé d'un bonnet fourré, feuille détachée du même carnet et attribuée à l'usurpateur Holbein le Jeune, qui, il faut le regretter, n'est représenté que très insuffisamment aux Beaux-Arts. Nous ne trouvons de lui que trois morceaux : une composition pour vitrail tenant le milieu entre les médiocres dessins similaires de Bâle et les très beaux lansquenets, aussi pour vitrail, du Cabinet des Estampes de Berlin; un vigoureux portrait d'homme, vu de face, la tête couverte d'une calotte; enfin deux figures de femme en pied avec des costumes que l'on retrouve dans la plupart des portraits de femme de la série de Windsor et qui nous donnent la date de notre échantillon, très inférieur aux superbes morceaux du Musée de Bâle. Il y a bien un quatrième dessin qui porte le nom de Holbein le Jeune, et il est assez beau pour soutenir l'honneur d'une telle attribution : c'est un portrait du chroniqueur et théologien Jean Trithème, bénédictin qui, de son temps, eut une si grande réputation de savoir qu'on l'accusa de magie. Né en 1460, il devint chef de l'abbaye de Spanheim à vingt-neuf ans, ce que nous apprend une note à gauche du portrait. Trithème mourut en 1516; à cette date Holbein le Jeune n'avait guère que dix-huit ans. Or le portrait en question est celui d'un homme âgé au plus d'une cinquantaine d'années; pour être de Holbein, il faudrait donc qu'il eût été fait par celui-ci dans sa douzième année environ. La seconde édition du catalogue se demande s'il ne faut pas le donner à Hans Wechtlin, désigné sous le nom du *Maître aux bourdons croisés*, hypothèse d'autant plus fondée que l'on a, à Brunswick, un por-

1. Le Cabinet des Estampes de Berlin possède un admirable dessin pour cette composition.



LE CHRIST MORT, PAR VAN DER WEYDEN.

(Dessin à la pointe d'argent, de la collection de M. Armand.)

trait de Mélanchthon, avec l'indication *Io. Wechtlin faciebat*, portrait d'une facture tout à fait semblable à celle de notre Trithème. Ce Wechtlin, bien peu connu encore chez nous, a été presque découvert il y a quelque vingt ans. C'est un peintre-graveur fort habile, des commencements du XVIe siècle, remarquable surtout pour ses bois en clair-obscur, procédé si apprécié en ce temps, et dont on trouve une trace visible dans la figure de Jean Trithème. Une mention relevée dans les registres de Strasbourg nous apprend que Jean Wechtlin fut reçu bourgeois de cette ville en 1514 et qu'il y fit partie de la corporation des artistes. Le style général de ce maître rappelle beaucoup celui de Hans Baldung Grien, et a visiblement subi l'influence, alors dominante, de Dürer.

Il va sans dire, et nos lecteurs l'ont déjà compris, que tout ce qui vient d'être raconté là d'Albert Dürer et des Holbein, je le dois, mot pour mot, à M. Ch. Éphrussi; lui seul pouvait être renseigné à ce point diabolique sur les faits et gestes du maître dont il a fait son idole, et le suivre ainsi pas à pas, fixant à son jour précis la naissance de chacun de nos dessins. Nous lui devrons tout à l'heure de précieuses notes sur Ostade. Hâtons-nous maintenant d'entrer en Flandre, dans cette grande école qui commence à Van Eyck et où les Allemands, tout les premiers, sont venus apprendre le meilleur de leur art.

La *Gazette des Beaux-Arts* (t. XXII, page 78 et suiv.), dans un article intitulé *les Dessins de maîtres à propos d'un prétendu portrait de Philippe le Bon, attribué à Simon Marmion*, reproduisait le dessin, d'une beauté vraiment admirable, que M. Galichon possédait alors et qui, à sa vente, fut acquis par M. Mitchell ; il fait aujourd'hui le centre et le cœur du panneau où sont groupés les dessins des primitifs flamands, et il n'en est pas qui, même de loin, égale l'impression qu'il produit, tant par la prodigieuse intensité de son exécution que par cette maigreur et cette raideur aussi majestueuses que la mort. Les raffinés du moment avaient insisté pour attribuer l'œuvre à Simon Marmion, dont on venait de découvrir le nom comme celui d'un artiste ayant tenu, au milieu du XVe siècle, une place considérable dans l'école de Bourgogne. On a bien cité des éloges que les poètes du temps faisaient de Marmion, et aussi les peintures qu'énuméraient les chroniqueurs; mais nous ne connaissons point, faute d'œuvres authentiques conservées jusqu'à nous, la manière exacte de cet habile homme. Aussi a-t-on attribué, pour plus de prudence, le portrait en question, tantôt à Van Eyck, sous le nom duquel il est exposé, tantôt à Roger Van der Weyden, dont le faire nous est plus familier. Quant à moi, me rappelant la délicieuse tête de Vierge de ce dernier, exposée au Louvre, et même, sans sortir de notre expo-

sition, le procédé fin et serré du Christ mort, appartenant à M. Armand, c'est à Van der Weyden que je donnerais ce portrait incomparable, que le livret de M. Éphrussi nous engage d'ailleurs à rapprocher du Philippe le Bon du Musée d'Anvers. Il convient de maintenir à Van Eyck le très beau portrait de vieux moine, priant les mains jointes, appartenant à M. Malcolm; mais il faut encore citer, de Roger Van der Weyden, les deux très intéressants projets pour un polyptyque, de la collection du duc d'Aumale, lequel possède encore, venant de M. Reiset, un autre très beau dessin de la même école flamande du xve siècle, représentant le Christ mort étendu sur les genoux de la Vierge, composition pour vitrail. Du même xve siècle flamand, une *Adoration des mages*, d'un sentiment très doux, très pur et pieux (collection de M. Malcolm).

Je réclamerais volontiers pour notre ancienne école française la feuille qui de la collection Wellesley est venue chez Mgr le duc d'Aumale, et qui nous donne les portraits du *sieur de Bourdillon* et du *comte de Ligny,* avec la devise de Bourdillon : *Jatens Levre.* Le travail à la pointe d'argent rappelle bien celui usité dans l'école flamande du xve siècle ; mais cela n'a plus la science et la précision de la grande école de Bruges, et j'y reconnaîtrais, avec plus de lourdeur dans la pratique, je ne sais déjà quel air de nos portraits français. — La même finesse et délicatesse de dessin, que nous n'avons cessé de signaler dans toutes les œuvres de cette première école flamande, se perpétue dans la page des trois têtes d'homme, attribuée à Quentin Massys (collection du duc d'Aumale), — dans la charmante petite Vierge tenant sur ses genoux l'enfant Jésus (collection Mitchell), et que Galichon avait fait graver pour le même numéro de la *Gazette* qui contenait le portrait de Philippe le Bon, — et plus tard dans les deux étonnants petits portraits de Goltzius (collection de Mgr le duc d'Aumale). — Longtemps le ravissant modèle de miroir, mélange de figures mythologiques, d'ornements, de pierreries, d'animaux, de mascarons, et qui avait appartenu à M. Reiset, avait été attribué à Benvenuto Cellini : M. Reiset avait justement mis en doute cette attribution. Le dessin fut donné plus tard à Delaune. M. Ch. Éphrussi, en rapprochant de ce précieux dessin les estampes gravées par Collaert, s'est convaincu que le projet de miroir devait être restitué à ce maître flamand. Enfin, après avoir noté de Breughel d'Enfer le portrait un peu effacé mais curieux, du peintre P. Hoeck debout devant son chevalet, appartenant à M. Dumesnil, et un joli paysage de l'autre Breughel, de la collection de Mgr le duc d'Aumale, d'un effet de nature tout poétique, plein d'espace et d'étendue, et qui a pour simple motif un bouquet d'arbres sur un coteau, — nous arrivons au grand moment de Rubens.

Là où il y a des œuvres flamandes, Rubens règne; il suffit qu'il se manifeste à notre exposition par deux ou trois lavis et crayonnages, tels que les *Œuvres de miséricorde*, appartenant à M. Armand, ou la *Tête d'âne*, avec la main de l'ânier, de la collection de Mgr le duc d'Aumale, pour affirmer qu'il est bien le maître; mais Van Dyck, plus riche ici en œuvres, y exerce hautement sa lieutenance de roi. Le Louvre, parmi ses portraits dessinés de Van Dyck, n'en possède point de plus superbe ni de plus grande allure que le portrait de Gérard Seghers, appartenant à M. Armand, avec ce brillant et chaud mélange de pierre d'Italie, de bistre et d'encre de Chine, et le portrait de Corneille Schut, appartenant à M. Dutuit, peut presque lui être égalé. La partie basse de l'étude pour le portrait aristocratique du cardinal Bentivoglio (collection Dutuit) est de même qualité. M. Armand a prêté une esquisse peinte en grisaille, représentant une assemblée de magistrats flamands, présidée par la Justice, qui a pu fournir un tableau de l'importance des chefs-d'œuvre de Rembrandt et de Van der Helst, à Amsterdam. Quant à ses compositions de peinture d'histoire, la plus attrayante est sans doute le carton capital de la *Danse d'enfants*, de la collection de Mgr le duc d'Aumale, carton dont Van Dyck s'est servi tour à tour pour la sainte Famille, gravée par Bolswert et qui a appartenu au prince de Talleyrand, puis est entrée dans la collection de lord Ashburton, et pour l'autre sainte Famille qui fait partie du Musée de l'Ermitage. Après quoi il faut encore citer un Martyre de sainte Catherine, d'une fougue de mouvement extraordinaire et d'un effet et d'une puissance vraiment dignes de son maître; Smith raconte, dans son *Catalogue raisonné de l'œuvre de Van Dyck*, que le tableau de la *Sainte Catherine*, exécuté sous l'inspiration directe du martyre de saint Liévin, de Rubens, après avoir appartenu d'abord à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, était passé dans la collection de sir Charles Bagot. — Quoi encore? un beau *Portement de croix*, appartenant à M. le baron de Beurnonville; — un *Rêve de Jardin d'Amour*, à M. Armand, qui peut avoir servi au tableau catalogué par Smith sous le numéro 278, et qui faisait partie, en 1713, de la collection Vanloo; un Christ insulté par des soldats dans le palais de Pilate (collection Dutuit), première pensée plus mouvementée et avec un geste de répulsion du Christ, que l'on peut presque regretter dans la composition définitive, connue par la gravure de Bolswert, et dont le Louvre expose un autre dessin plus grand et plus terminé, *attribué* à Van Dyck; celui-ci n'est sans doute qu'une préparation pour l'estampe. De la même espèce de dessins exécutés en vue de l'estampe, pourrait bien être le portrait de Gaspard de Crayer, qui a été gravé par Pontius. D'Argenville, parlant

des dessins « commencés par des élèves et retouchés par le maître en plusieurs endroits, dans lesquels on aperçoit des coups de force ou des



PORTRAIT DE GÉRARD SEGHERS, PAR VAN DYCK.

(Dessin, appartenant à M. Armand, gravé par P. Pontius.)

rehaussements de blanc au pinceau », ajoute : « Ces traits hardis, ces contours ressentis et rafraîchis par une habile main, font entrevoir l'ou-

vrage de dessous qui en est appauvri et en devient encore plus froid. Ces marques ne paraissent qu'aux yeux extrêmement clairvoyants. Les dessins de Rubens et de Van Dyck, qui sont ordinairement faits de cette manière, et qui ont été commencés par Vosterman, Paul Pontius, Pierre de Jode et autres, en ont imposé à plusieurs connaisseurs. »

La très grande composition aquarellée de Jordaens, le *Roi boit*, appartenant à M. Dutuit, est un dessin tout à fait capital de ce maître, de bonne santé et de pinceau bon vivant, qui, entre mille œuvres éclatantes, a peint, sans s'en douter, la splendide *Fécondité*, du Musée de Bruxelles, comme Thomas Couture nous a peint son *Fauconnier*. — Enfin, Mgr le duc d'Aumale a prêté de la collection Reiset des singes faisant la barbe à des chats, le plus gai et le plus charmant des Téniers.

On peut bien déclarer avant tout que le groupe des dessins hollandais est purement un bouquet de petites merveilles; c'est un choix adorable et qui donne la plus parfaite idée de l'art particulier de ce pays, où la nature a été interprétée par ses peintres avec une pénétration, un esprit, une sincérité, une vivacité, un amour vraiment profonds.

La série commence par deux dessins de Lucas de Leyde, le contemporain un peu gothique, comme on disait au XVIIIe siècle, d'Albert Dürer, et ni l'une ni l'autre de ces deux feuilles très différentes ne me paraissent dans la manière probable de l'artiste, bien que le *Retour de l'Enfant prodigue*, appartenant à Mgr le duc d'Aumale et gravé d'ailleurs par Lucas lui-même, soit, à mon sens, bien supérieur au *Joseph vendu par ses frères*, des collections Firmin-Didot et Galichon. — Quant au portrait de femme attribué à Hals, jamais il n'a été du maître, et l'on dirait d'une aquarelle bien sagement terminée, il y a cent ans, d'après quelque peinture de Hals. — Nous arrivons de suite à la vraie école hollandaise, à celle qui dans une éclosion et une floraison toutes subites, et dont l'épanouissement ne dura pas un siècle, nous a produit cette quantité incalculable de petits chefs-d'œuvre qui feront à jamais l'orgueil des cabinets d'amateurs. Van Goyen et Molyn en sont ici les premiers-nés. Ces deux là sont bien de leur pays, et ni l'un ni l'autre n'ont été chiches de leurs compositions dessinées à la manière de petits tableaux, et qui, entre nous, valent autant que leurs peintures; l'un traduisant au mieux la tranquillité des rives hollandaises, leurs villages et leurs flottilles de pêcheurs et leur ciel embrumé; l'autre, les plans mouvementés de leurs dunes sablonneuses, et leurs paysans acheminés à travers des chemins tortueux et malaisés, témoin les charmants dessins prêtés par M. Dutuit, Mme Charras et M. Risler Kestner. — Mgr le duc d'Aumale a prêté de Cuyp une étude superbe de vache couchée, provenant des collections John

Barnard, baron Roger et Reiset; et aussi deux excellents paysages des deux Koninck, l'un à l'aquarelle, de Salomon, une vaste plaine sillonnée de cours d'eau, d'une extrême finesse dans les plans et d'une rare fermeté d'exécution; l'autre de Philippe, une vue très belle d'Amsterdam, très large d'effet, malgré les détails forcément minutieux de la silhouette de la ville. On sent déjà que Rembrandt est né, et travaille près de là. — Le paysage d'Italie de J. Both, prêté par M. Dutuit, est plein de vrai soleil dans les fonds et de tiède lumière, à travers le léger feuillage du premier plan.

Avec Adrian van Ostade nous entrons dans le vif de la vie rustique hollandaise; le joyeux artiste nous montre les plaisirs parfois dévergondés, les rires exubérants, les danses triviales et animées, les chants bruyants, les jeux et les orgies du paysan, tantôt dans une auberge enfumée, ou à la porte de quelque cabaret, tantôt sous une hutte branlante, tantôt encore sous une tonnelle sans apprêts; le fifre, la musette, le violon, la vielle maniés par des musiciens ambulants animent la fête. Le tout est coloré d'une chaude lumière, ou enveloppé d'un doux clair-obscur, qui ajoute au bien-être des gens. Ostade se complaît dans la peinture du paysan satisfait et en belle humeur; tous ces héros aux grosses têtes, remarquables par de longs nez, non sans une forte pointe de caricature, débordent de vie et de mouvement, de naïve jovialité, de sincère amour pour les plaisirs primitifs. Dans tout l'œuvre du maître on chercherait en vain une figure mécontente ou triste; tout ce monde-là est heureux de vivre et se hâte de s'amuser à sa façon. Pour traduire les premières pensées de ces joyeuses scènes, Ostade emploie le fusain ou le crayon relevé d'un trait de plume à soubresauts d'une étonnante justesse et hardiment lavé d'un ton d'aquarelle qui donne toute la fraîcheur de l'impression ressentie.

Dans les premières années, quoique l'élève de Frans Hals, Ostade est manifestement sous l'influence de Brauwer, si bien que tel de ses dessins pourrait être pris pour une œuvre de ce dernier « mais bien plus mols pour la touche », comme le remarque Mariette. Pendant cette période il s'abandonne à une exubérance de mouvement, à une fougue de geste, à des ahurissements d'attitudes, à des grimaces de physionomie qu'il tempérera à l'époque de sa maturité, un peu de lui-même, et beaucoup par l'étude de Rembrandt dont il imitera les inimitables clairs-obscurs. L'exposition, et c'est dommage, n'a aucun échantillon de cette première période, qui, en dépit de ses défauts, nous plaît tout particulièrement par les excès même d'une verve endiablée.

La seconde manière, avec ses transparences plus fines, plus pures, avec ses savantes oppositions de lumière et d'ombre, avec ses types plus calmes,

d'une exécution plus soignée, est représentée par deux morceaux de premier ordre, à la plume et lavés d'encre de Chine, prêtés par Mgr le duc d'Aumale. L'un est le *Charlatan*, qui, sans parler de sa valeur d'art, est la première pensée d'une planche gravée par Ostade en 1648 (Bartsch, I, 43), la plus belle et la plus rare de toute son œuvre. L'autre, d'une époque peut-être un peu antérieure, la *Danse au cabaret*, a aussi servi au maître pour une de ses meilleures gravures (B. I., 49), et pour le tableau qui a figuré à la vente Paturot, en 1857.

La dernière manière d'Ostade, quoique la plus recherchée des acheteurs (« les curieux Hollandois, dit Mariette, achettent ces desseins coloriés au poids de l'or »), quoique la plus finie, « la plus comme il faut », n'est pas celle qui nous séduit le plus : aux tons bruns mordorés a succédé une teinte pâle, grise, un peu froide ; le feu de la jeunesse a perdu de sa chaleur ; on sent que le maître est devenu à la mode, qu'il travaille pour de riches amateurs, qu'il leur fait des concessions, qu'il se retient pour ainsi dire. Presque tous les morceaux de ce genre, toujours à l'aquarelle, ont été exécutés entre 1670 et 1678, un très grand nombre surtout en 1673. La série en est longue ; on en trouve dans tous les Musées, dans toutes les collections : à l'Albertine, qui possède vingt-neuf Ostade (l'*Estaminet*, de 1678 ; le *Violoneux* et les merveilleux *Joueurs de quilles*, de 1673) ; — chez M. Malcolm, qui a dix Ostade (dont cinq aquarelles), d'autres Joueurs de quilles ; — d'autres encore (dont l'étude, au Louvre), de 1677, au British Museum, qui réunit quatre-vingts pièces (parmi lesquelles un *Joueur de flûte*, de 1673, et un *Violoneux dans un estaminet*, de 1675) ; — au Louvre, dix échantillons, quatre (entre autres l'*Estaminet*, de 1673, aquarelle) provenant du legs His de la Salle ; deux petits buveurs ; les *Musiciens de village*, de 1673, analogues à une composition de la même année, gravée dans l'ouvrage de Ploos van Amstel ; enfin une Ferme hollandaise, inondée de soleil, de la collection Mariette, tout à fait à part dans l'œuvre d'Ostade ; — à Harlem (le bel *Intérieur de paysans*, de 1674, et un *Estaminet*, de 1678) ; — à l'Institut Stædel, vingt-trois (y compris la belle aquarelle de la collection Schneider, des *Paysans dans une chambre*) ; — à Windsor, six ; — à Stockholm, dix-sept ; — sans parler de ceux du Musée de Pesth, du Musée Fodor, d'Amsterdam, et de ceux du Cabinet des Estampes, de Berlin, fournis par les collections Poccetti, Suermondt et Haussmann[1].

L'Exposition compte quatre des aquarelles de ce temps, dont une est

1. Voir, dans *die Graphischen Künste*, 2e livraison, l'intéressante étude sur Ostade du Dr Bode.

le chef-d'œuvre du genre, comme expression et exécution, et aussi au point de vue de la conservation : à la porte d'une chaumière toute pro-



LA NOURRICE, PAR REMBRANDT.

(Dessin à l'encre de Chine de la collection de M. Armand.)

prette, festonnée d'un cep de vigne, est une bonne vieille, assise, filant et causant avec un homme vu de dos, appuyé sur un bâton; petite merveille prêtée par Mgr le duc d'Aumale, ainsi qu'*Un intérieur de chau-*

mière hollandaise; puis *Une compagnie jouant et buvant*, gravée par Longueuil, dans le Cabinet Poulain, et par Chataigner, sous le titre *Un estaminet*, et qui se retrouve dans un beau tableau d'Ostade, conservé au Musée de Cassel, connu par l'eau-forte d'Unger (à M. Dutuit, qui conserve une autre aquarelle des mêmes années, non moins précieuse); enfin *Un cabaret de village*, appartenant à M. J. d'Éphrussi.

Ajoutons de suite au nom d'Ostade celui de J. Steen, dont le *Charlatan traversant un village*, prêté par Mgr le duc d'Aumale, est vraiment digne de ce grand peintre comique, en un genre où avaient excellé Brauwer et Téniers. — Plus tard, à la fin du siècle, C. Dusart viendra dessiner des *Joueurs de quilles devant une auberge* (nº 412 du Catalogue), ou des *Fêtes de saint Nicolas* (nº 413); mais, malgré la jolie coloration des dessins prêtés par MM. Dutuit et J. d'Éphrussi, ce ne sera jamais que des Ostade de seconde catégorie. J. Steen aura emporté le secret de ces expressives scènes comiques. — Corn. Visscher a, sous les numéros 348 et 349, deux bons portraits prêtés par M. Dutuit (l'un représente une vieille femme assise à son rouet; l'autre, un homme assis, le bras droit appuyé sur le dossier de la chaise), œuvres brillantes et vivantes, où se peuvent apprécier la couleur argentine de son crayon et sa conscience d'études d'après nature, qui a beaucoup appris à notre Boissieu.

Quel que soit l'éclat de cette pléiade de petits maîtres, que l'on reconnaît aujourd'hui avec justice être de très grands maîtres, les peintres de l'école hollandaise, de tous ceux-là qui nous ont appris à nous et à nos excellents paysagistes contemporains l'amour vrai de la nature, tout se fond, tout disparaît devant la puissance étrange, devant la profondeur magique de ce Rembrandt, l'un des grands poètes de l'art universel. Il est difficile de voir, d'ailleurs, un artiste représenté plus complètement par toutes les faces et les nuances de son génie, que Rembrandt ne l'est ici au moyen du choix merveilleux auquel se sont prêtées toutes nos collections privées. M. Armand, à lui seul, a fourni quatre dessins d'une beauté supérieure : Jésus assis à l'entrée d'une grotte et conversant avec ses disciples groupés autour de lui, œuvre d'une finesse et d'une délicatesse d'exécution et d'une expression étonnantes; — de cette même profonde justesse d'expression qui fait le génie même du maître et empêche de le confondre avec ses copistes ou ses imitateurs, et que l'on retrouve dans la figure du Jacob endormi que regarde un ange; — comme dans la jeune femme coiffée à l'orientale et qui donne le sein à un enfant; — vient encore de M. Armand ce paysage du Moulin, l'un des plus beaux qu'on puisse voir pour la chaleur du ton des terrains bitumés et l'étendue savamment dégradée des inondations lointaines. —



G. Netscher del. — Hélio J. Dujardin

JEUNE FEMME JOUANT DE LA MANDOLINE

(Collection de Mgr le Duc d'Aumale)

Imp. L. Eudes

A Mgr le duc d'Aumale nous devons cette superbe figure d'homme nu, les mains liées derrière le dos, étude pour un Christ à la colonne; une autre étude un peu différente fait partie du cabinet du comte de Warwick à Londres; — un lion accroupi, dans l'attitude du sphinx, le plus superbe et le plus royal des lions que Rembrandt ait dessinés dans la ménagerie d'Amsterdam; l'autre lion, que nous voyons ici et qui appartient à M. Risler-Kestner, tout beau qu'il soit, est inférieur au premier; sa construction est moins simple et moins forte, son attitude moins grande. Cette série des lions est l'une de celles où apparaît le plus puissamment la souplesse merveilleuse du génie de Rembrandt. Au Louvre seulement, parmi les quatre exposés, vous en trouverez qui égalent celui que M. Reiset avait eu de la collection Denon. — Parmi les paysages, celui qui nous touche le plus, après la grande plaine de M. Armand, citée plus haut, c'est un second moulin, celui-ci très fin et très fait, ressemblant, pour l'exécution, aux paysages gravés du maître et que Mgr le duc d'Aumale a eu de la collection Hawkins. — Le dessin représentant *Jésus* ou *Saint Jean prêchant* et dont le livret de M. Éphrussi a conservé la description donnée page 506 du catalogue de Vosmaer : *Rembrandt Harmens van Rijn, sa vie et ses œuvres,* après avoir passé par les collections T. Lawrence et Leembruggen, est arrivé aujourd'hui entre les mains de M. Bonnat. Ce n'est point à cet artiste distingué, à qui M. de la Salle, qui l'aimait beaucoup, avait appris à bien jouir des beaux dessins, que s'appliquera jamais l'anecdote très caractéristique pour la curiosité qui nous occupe, et bien naturelle d'ailleurs pour le commun des peintres, racontée par d'Argenville à l'occasion « d'un curieux qui avait reçu d'Angleterre deux cents dessins de grands maîtres qu'on lui voulait vendre une somme considérable. Ce curieux, ne voulant pas s'en rapporter entièrement à ses lumières sur l'originalité de ses dessins, jugea à propos de les faire voir à un des premiers peintres de Paris, qui les trouva tous très beaux. Le curieux lui demandait souvent s'il les croyait originaux. Le peintre, las de cette question réitérée, lui répondit : « Eh ! que m'importe que ces dessins soient originaux ou copiés, pourvu qu'ils me présentent du beau ? » Voilà tout ce que put en tirer le curieux. Cette façon de juger, qui est celle de la plupart des peintres, est certainement irrégulière : une copie, quelque belle qu'elle soit, est toujours une copie; c'est un ouvrage timide, servile, qui n'a jamais l'esprit ni la touche d'un original, quoiqu'il en rende exactement la pensée. » Encore un coup, M. Bonnat ne sera jamais si accommodant que son confrère le peintre du XVIIIe siècle, et un franc dessin de maître fera toujours mieux son affaire que la plus séduisante des copies. — De la « prédication » de

Rembrandt se rapproche singulièrement, par le même faire et les mêmes types, le « groupe de figures en adoration » (Collections Diaz et Sedelmeyer). On croit voir dans le groupe de huit figures (n° 369 du catalogue) appartenant à M. de Beckerath et griffonné légèrement et au bout de la plume, une étude pour *La pièce aux cent florins*. — Les lecteurs de la *Gazette* connaissent déjà par la reproduction qui en fut faite dans notre recueil, t. XVI, p. 78, le Judas restituant aux prêtres le prix de sa trahison, dessin qui appartenait alors à Galichon. — Un délicieux portrait de jeune femme coiffée d'une toque à plume, dans lequel on pourrait reconnaître une Saskia, dessin d'une transparence exquise de clair-obscur et d'un velouté charmant, appartient à M. Sedelmeyer. — C'est encore un portrait que ce dessin à la sanguine d'une jeune fille portant un panier et coiffée d'un large chapeau de paille, œuvre évidente de la jeunesse du maître, de l'époque de ses portraits peints d'un ton gris clair. Il me reste encore à noter l'étude de vieillard debout les mains sur les hanches, à M. L. Galichon, et deux belles sanguines : la femme nue debout, coiffée à l'orientale, à M. Fouret, et l'étude du vieillard à longue barbe et assis, enveloppé dans sa longue robe, pour le *Joseph racontant ses songes*. Une autre étude pour la même figure, également à la sanguine, se trouve au Cabinet des Estampes et dessins de Berlin. La nôtre appartient à M. Mitchell.

Si nous avons rappelé, presque à chaque dessin, le nom de son possesseur actuel, et le plus souvent, dans le courant de notre travail, par quelle série de collections avaient passé les merveilles que nous croyons devoir signaler (et pour Rembrandt particulièrement nous aurions pu citer à chaque ligne les collections Denon, Révil, Claussin, Th. Lawrence, Lagoy, Vanos, Sylvestre, Rutxhiel, Schneider, Boilly, Diaz, etc.), c'est que nous ne partageons que dans une bien faible mesure l'avis du bon d'Argenville quand il prétend que « l'histoire d'un dessin et sa filiation qui nous apprennent les noms des amateurs auxquels il a appartenu, les grandes collections dont il est sorti, ne conviennent qu'à des marchands qui ont intérêt à s'en défaire avec plus d'avantage. Ces connaissances stériles n'éblouissent que les ignorants : on prouve faiblement par cette prétendue authenticité l'originalité d'un dessin. C'est à la chose même, à la valeur intrinsèque de l'ouvrage qu'il faut s'attacher ». Si d'Argenville veut se contenter de dire que la beauté éclatante d'un dessin de maître l'authentique par elle-même et lui tient lieu de parchemins, passe encore, et il a raison; toutefois il ne me sera jamais indifférent de savoir que cette excellente feuille de papier a été choisie et choyée de siècle en siècle par les plus délicats connaisseurs, qui

par leur marque l'ont certifiée comme l'œuvre du maître. Ce brave d'Argenville a beau nous assurer que « la manière de dessiner d'un peintre



GROUPE DE HUIT FIGURES, PAR REMBRANDT.

(Dessin à la plume de la collection de M. de Beckerath.)

se distingue comme le caractère de l'écriture et mieux que le style d'un auteur », nous savons tous, hélas ! très bien, que Rembrandt, puisque nous sommes sur son chapitre, que Rembrandt dont « la manière de dessiner » semblait d'une écriture bien particulière, est celui de tous les maîtres

dont les dessins ont été le plus copiés, imités, falsifiés, et cela de son propre vivant, et puis et surtout dans le XVIII[e] siècle où parlait d'Argenville et aussi dans notre XIX[e] siècle, et qui sait si à l'heure où nous écrivons, il ne se trouve pas à Paris, à Londres ou en Allemagne, des gens qui ne connaissent d'autre profession que de glisser dans le monde des amateurs des fausses épreuves ou des faux croquis de Rembrandt? — Mieux valent du moins de francs dessins de ses élèves, et M. Dutuit nous en montre là de van den Eeckhout et de van Hoogstraeten, qui, pour manquer de la maîtrise de l'homme, n'en sont pas moins très honorables.

Il n'est pas, je pense, de plus étonnant dessin de P. Potter que celui acquis par M. Reiset à la vente Claussin. Cette composition du *Porcher*, datée de 1644, est une merveille achevée, destinée, à n'en pas douter, à faire pendant au *Vacher* gravé en 1643. Quelle vérité et quel serré de formes, et quelle justesse dans les mouvements, et quelle science et conscience dans le ferme dessin des arbres et des terrains! La reproduction de ce dessin sera intéressante pour les curieux qui collectionnent l'œuvre de ce maître à l'œil si clair et dont la vie fut si courte et si pleine. M[gr] le duc d'Aumale a encore prêté du même un dessin bien magistral, la vache couchée près de laquelle se voit un porc.

M. Reiset, qui possédait un admirable tableau d'Everdingen, appartenant aujourd'hui à M[gr] le duc d'Aumale, avait trouvé également à la vente Claussin une très belle marine à l'aquarelle, du même artiste, souvenir des mers de Norwège, et où le ciel, d'une légèreté extrême, exprimait toutes les aigreurs de la bise du nord. Elle a été gravée en fac-similé dans Ploos van Amstel. — Bien qu'au dire de Mariette (catalogue Crozat) « les dessins de Wouwerman ne soient nullement communs (l'on donne pour raison de leur rareté que cet artiste, par un principe d'une assez basse jalousie, avait brûlé avant que de mourir toutes ses études : il s'était imaginé que quelqu'un en pourrait profiter et que cela nuirait à sa gloire) », notre exposition n'en compte pas moins de quatre, dont le plus important et où se trouve tout entier, comme dans son meilleur tableau, ce maître chéri de nos amateurs du XVIII[e] siècle, est le cavalier faisant ruer son cheval attaché à un poteau. M. Dutuit l'avait eu à la vente Claussin. — De Berchem, dont les dessins ne sont, Dieu merci, pas si rares, — je choisirais peut-être tout d'abord l'étude délicieuse des deux petits cochons couchés qui vont tout à fait de pair avec ceux de P. Potter, et aussi le charmant petit paysage portant le titre d'*Entretien de voyage*, si fin de touche, si plein d'air, si ensoleillé dans le groupe au premier plan, de la femme sur son âne et de son compagnon, aussi bien que dans les espaces lointains qui s'en vont vers l'horizon. — Ce



LE MOULIN, PAR REMBRANDT.

(Dessin à la sépia de la collection de M. Armand.)

Berchem, à coup sûr, est un bien joli maître et bien agréable et bien habile, et la lumière qu'il répand sur ses paysages est d'une grande douceur, témoin ceux catalogués sous les nos 382, 385, 380; l'on voit qu'il a aimé, comme il le mérite et autant que l'aimèrent J. Both et notre Claude, le soleil harmonieux de la campagne romaine; mais combien je lui préfère les purs paysagistes hollandais épris et pénétrés du terroir, de la glèbe de Hollande, tels que furent Cuyp, Ruysdael, P. Potter ou Hobbema! Voyez ici l'entrée d'un bois, de Ruysdael, qui appartient à M. Dutuit : c'est la nature même, le vrai jeu du soleil dans les vrais taillis, la nature, rien que la nature, mais tout imprégnée de vie, de fraîcheur et d'air. Notre école moderne est là tout entière, depuis Flers, Corot et Cabat jusqu'à Diaz, Rousseau et Daubigny, mais plus naïve, aussi adroite et plus maîtresse d'elle-même, sans aucun procédé emprunté. Ruysdael est vraiment leur père à tous. Il a ici deux singulières aquarelles sur vélin : l'une provenant de Mgr le duc d'Aumale, l'autre de M. Dumesnil. La coloration en a peut-être un peu d'aigreur, et la pratique un peu de sécheresse; le dessous des dessins a la solidité, la précision, la minutie d'une eau-forte tracée à l'aiguille, mais les terrains et les arbres en sont modelés avec une science et une force extrêmes. — Que dire des deux Hobbema, le moulin et la ferme entourée d'eau, qu'ont prêtés M. Dutuit et Mgr le duc d'Aumale, si ce n'est que, sauf un peu plus de lâché qu'on s'imagine y reconnaître, c'est à les confondre pleinement avec les dessins de Ruysdael? Même exécution libre et légère du feuillé, mêmes jeux de lumière, c'est à douter presque de la différence de main. — Les trois W. van de Velde sont tous excellents. Voilà incontestablement le plus grand des marinistes; il sait, comme pas un, son ciel, sa mer et ses vaisseaux, et tout cela a la légèreté fluide des choses qui se meuvent dans l'air. — Autre bijou de finesse et de précision, la vue d'Embden, par Backuisen, provenant toujours de Mgr le duc d'Aumale. — L'incendie de l'ancienne Bourse à Amsterdam, de Van der Heyden, est un dessin curieux et d'un effet net et vif. — Des deux dessins très terminés d'Adrien Van de Welde, prêtés par Mgr le duc d'Aumale et que M. Reiset tenait de la vente Claussin, le plus précieux, à mon sens, est cette aquarelle où une charrette à foin traverse un paysage dont le second plan est formé par une ligne d'arbres qui reçoit les rayons du soleil couchant; c'est le plus exquis de ses petits tableaux, mais plus léger qu'une peinture, d'une solidité merveilleuse de terrain; quant à la finesse d'exécution du ciel et des bouquets d'arbres du second plan, elle est incomparable. — L'*Avare*, de Fr. Mieris, est un bon dessin, exact, et froid, et ennuyeux comme un Mieris. On

sent, à le voir, qu'on touche au déclin de l'art hollandais, que nous représentent encore deux aquarelles de Prins, intérieur de ville, appartenant à M. J. d'Éphrussi, et un paysage avec chèvre et mouton, d'Ommeganck, à M. Dutuit. C'est la fin adroite, trop adroite, minutieuse et glacée de cette belle et étrange école où une centaine d'hommes à vue prodigieuse venaient tout à coup de découvrir la nature, la nature dans laquelle personne avant eux ne semblait avoir soupçonné le charme intime des verts bocages et la beauté des animaux paissants.

J'oubliais, bien à tort, de mentionner parmi les plus gracieux dessins de cette exposition des Hollandais une jeune femme assise et jouant de la mandoline, de G. Netscher, tête osseuse et intelligente, pas belle, mais pleine d'attrait. Ce très séduisant dessin, qui appartient à Mgr le duc d'Aumale, avait passé par les collections Tonneman, Dimsdale, Révil et Reiset. On en trouve un très exact fac-simile dans l'ouvrage de Ploos van Amstel et Josi, et nous donnons ici du même dessin une belle reproduction.

Le recueil de Ploos Van Amstel est, d'ailleurs, le chef-d'œuvre de cet art curieux et particulier des fac-similé de dessins. Il est tout naturel que la pensée de reproduire le plus fidèlement possible, et en manière de trompe-l'œil, les plus beaux dessins des grands maîtres soit née presque en même temps que le goût de collectionner cette sorte de précieux ouvrages. Aussi voyons-nous Jabach charger Michel et Jean-Baptiste Corneille, Pesne, Macé, Rousseau et d'autres, de copier et de graver ses plus intéressants paysages du Titien et des Carraches. Un peu plus tard, en 1729, quand Crozat entreprend la grande publication qui porte son nom : « le Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et les plus beaux dessins qui sont en France dans le cabinet du Roi, dans celui de Mgr le duc d'Orléans et dans d'autres cabinets », le comte de Caylus y introduit un grand nombre des imitations qu'il a exécutées d'après Raphaël, Jules Romain, Perino del Vaga et les autres grands maîtres, soit seul à l'eau-forte, soit en clair-obscur avec la collaboration de Nicolas Lesueur. « Lorsqu'il eut connu M. Crozat et qu'il eut pénétré dans son beau cabinet, M. de Caylus lui emprunta des dessins, les copia et finit par en graver un grand nombre. Il se rabattait ensuite sur ceux du Roi, et pendant plusieurs années il ne fit autre chose que d'en faire des gravures. Il était alors très lié d'amitié avec M. Coypel, qui en avait la garde. Il ne cessa de s'en occuper que lorsqu'il cessa de fréquenter M. Coypel aussi souvent qu'il l'avait fait. » De là cet autre recueil volumineux, dont la chalcographie du Louvre possède les planches, sous le titre de *Dessins gravés du cabinet du Roy*. Depuis, d'autres

amateurs, MM. de Lagoy, de Saint-Morys, de Goncourt, ont pris pareillement plaisir à reproduire par la gravure les plus précieux morceaux de leurs propres cabinets. M. Niel dressa Riffaut à imiter admirablement les crayons des Janet et des Dumonstier pour sa belle publication des portraits du XVIe siècle, où fut dépassée l'habileté des graveurs anglais reproduisant les crayons d'Holbein pour le livre de Chamberlain. Après 1848, notre chalcographie nationale employa à des fac-similé de nos meilleurs dessins du Louvre l'adresse de tout un bataillon de graveurs spéciaux, Alph. Leroy, Butavand, Rosotte, Marvy, Bein, Chenay, Dien, etc., et M. Leroy s'est fait en ce genre une réputation particulière par la reproduction, sous les auspices du duc de Luynes, des dessins du Musée de Lille, et par l'ouvrage sur les dessins de cabinets divers, qu'il publia sous la direction de MM. Villot et Reiset. Mais la photographie est venue donner à ce genre de travaux le coup de grâce qu'elle avait déjà donné aux autres sortes de gravures. Bien qu'il y ait quelque peu à dire sur l'épaississement infligé par la photographie aux traits des dessins de maîtres et particulièrement à leurs sanguines, les amateurs ont été si heureux de retrouver dans cette contre-épreuve directe de la pensée des artistes leurs œuvres mêmes sans soupçon d'interprétation, que les séries entreprises chez nous par MM. Braun, Marville, etc., d'après les chefs-d'œuvre du Louvre, d'Angleterre, de Vienne, de Venise, de Florence, etc., ont donné à la curiosité des dessins et à l'étude des maîtres une satisfaction et un élan extraordinaires, des moyens de contrôle absolument sûrs. Le beau feu qu'aura allumé l'Exposition de l'École des Beaux-Arts dans un certain nombre d'esprits, jusque-là indifférents à tout un ordre d'œuvres passionnément intéressantes par elles-mêmes, se va perpétuer par la mise en cours, dans les portefeuilles d'amateurs, des photographies de dessins célèbres, et il n'en sera plus de ces séries partout répandues, comme des recueils d'Ottley et de Ploos Van Amstel, que quelques bibliothèques privilégiées pouvaient seules posséder et entr'ouvrir aux studieux.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

(La suite prochainement.)



LE SALON DE 1879

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

V.



QUE de fiançailles, de mariages, de baptêmes, dans le groupe de peintres que préside M. Adrien Moreau, à défaut de MM. Leloir, qui, cette année, n'exposent point! Les fêtes de famille prêtent à la gaîté, aux repas succulents et surtout au déploiement des belles étoffes. M. Adrien Moreau renouvelle un peu la cérémonie, en représentant des *Noces d'argent*. Le groupe principal grisonne; telle est la seule modification apportée au programme et la mise en scène reste la même. On la voit d'ici : costumes Louis XIII, chapeaux à plumes, robes de satin, manteaux de velours, et comme fond une architecture de manoir, avec premier plan de sable fin. M. Firmin Girard le remplace par des feuilles mortes qui sont un de ses triomphes et auxquelles il a raison de rester fidèle. Il marie aussi; seulement les conjoints sont de moindre condition, des paysans enrubannés qui reviennent de l'église, ménétrier en tête. Tout est charmant et exécuté à miracle. L'école du satin a fait une acquisition nouvelle : M. Étienne, un peintre russe, qui date ses toiles de Rome, et qui représente un mariage flamand : c'est le *Retour des mariés*. D'où reviennent-ils? Pourquoi sont-ils Flamands? Je suis trop curieux. Ils ont les plus jolis costumes du monde; les étoffes

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIX, p. 548.

et les rubans brillent du plus vif éclat. Cela suffit. Je ne comprends guère à quoi sert tant de talent; et il n'y a point de peinture qui laisse le spectateur plus froid que ces exhibitions de modèles bien costumés, figés dans leur harnais; je reconnais qu'on les paye dix francs la séance, qu'ils posent à ravir, même les feuilles mortes; mais aucun d'eux ne montre ce qu'il représente, et d'ailleurs, quand je verrais un seigneur Louis XIII qui célèbre ses noces d'argent, ou des paysans du XVIIIe siècle qui se marient, serais-je bien réjoui, et l'intéressant spectacle que ce serait! Au moins M. Jacques Leman nous fait vivre avec son personnage. Son *Poète* est un contemporain de Molière, et nous pouvons admirer en lui plus que le dessin excellent et la chaude couleur; nous sommes en face d'un homme du XVIIe siècle. Ainsi des femmes de M. Jules Goupil, qui sait son *Directoire* sur le bout de son doigt et qui en fait vivre les héroïnes avec son pinceau aussi spirituel que son crayon.

De même qu'on publie des livres d'histoire en format in-12, il y a des peintres qui ont le bon sens de retracer sur des toiles restreintes d'émouvants épisodes. M. de Dramard, par exemple, qui au milieu d'un paysage de beau caractère nous montre le cheval, auquel est attachée Brunehaut, s'arrêtant épuisé et fourbu par sa course furieuse. Sur le sol gît inanimé le corps de la reine. L'ensemble est très dramatique, et développé sur quelques mètres de plus il ne nous aurait pas ému davantage. M. Destrem pouvait faire un *balas* de grandeur naturelle; il aurait eu grand tort. Le sujet est traité à sa taille, et le drame très émouvant aurait perdu à être étendu. Les personnages sont bien dessinés, d'un mouvement juste et dramatique. La façon dont l'ensemble s'éclaire mérite beaucoup d'éloges. M. Gide s'est aussi contenté de nous montrer un Othello et une Desdémone de petite taille, il les a placés dans un beau palais vénitien sur le fond lumineux de l'Adriatique, et il a fait un charmant tableau. M. Gide a prouvé qu'il n'oubliait pas les moines et nous n'oublions pas les siens. Son *Père Fiorista* nous montre un coin paisible et heureux de l'Italie, et certainement la congrégation, à laquelle il appartient, est autorisée à élever... les fleurs; les siennes lui font honneur, elles sont superbes.

La vraie place de M. Berne-Bellecour est-elle avec le genre? oui, car le combat qu'il représente est un combat singulier, et il ne relève point de la peinture de batailles. Ce qui n'est pas douteux, c'est qu'il doit figurer parmi les artistes de talent. Au pied d'un château transformé en caserne, deux soldats vont s'aligner dans un paysage charmant. Chaque personnage est si bien campé, si vrai, qu'on devine ce qu'il dit ou ce qu'il pense. M. Berne-Bellecour a été rarement mieux inspiré.

Nous voici maintenant en présence du double groupe des peintres, les Parisiens et les campagnards, qui cherchent à rendre avec sincérité les divers épisodes de la vie moderne et les physionomies variées de nos



GROUPE DE LA « BATAILLE D'EAUX-SEXTIENNES », PAR M. MOROT[1].

(Dessin de l'artiste.)

contemporains. Ils appliquent avec talent cette théorie moins nouvelle qu'elle en a l'air, car elle sert de programme à toutes les révolutions, qui s'appelle en littérature naturalisme et en art modernité. Les théories

1. Le tableau de M. Morot est visé dans le premier article du Salon, 2e période, t. XIX, p. 562.

comme les hommes ne sont jamais absolument mauvaises; elles ont un coin de bon qu'il faut découvrir. Eh bien, il est certain que la peinture de genre a tout à gagner à rester moderne. Quand on renonce à émouvoir ou à troubler par la représentation de grandes scènes historiques ou religieuses, il faut s'appliquer à l'observation directe et à l'étude des milieux où nous vivons et des personnages que nous coudoyons. On y trouve une source intarissable d'inspirations, et on rencontre un public curieux et compétent. M. Gilbert s'est mis à la portée de tous; il n'y a pas un de ceux qui admirent son tableau qui ne sache à quel point il est ressemblant, car le *Carreau des halles* est bien connu. M. Gilbert avait depuis quelque temps marqué sa vocation; il avait une prédilection pour les marchés, et il excellait à rendre les boutiques de volailles ou de poterie commune. Il s'essayait petit à petit; enfin aujourd'hui il nous montre un ensemble important, et il y est, comme dans le détail, un peintre des plus habiles et un dessinateur accompli. On ne peut mieux faire; témoin M. Béraud qui, par une véritable malechance, a choisi le même sujet les *Halles*, et qui l'a traité avec moins de bonheur. Pourquoi cette teinte bleuâtre? pourquoi ces personnages de fantaisie qui n'ont qu'une vérité factice? J'aime mieux les *Condoléances*, quoique, de loin, la toile ait l'air d'une tache d'encre sur un rayon de soleil. M. Béraud est revenu à son premier succès; dans le tableau qui a fait sa renommée, on sortait du cimetière et cette fois-ci on y va. M. Pomey a l'imagination moins noire, et il préfère la naissance à la mort. Son *Premier-né* vient au monde dans un joli salon et, s'il n'a pas de fées autour de son berceau, il y attire au moins de charmantes personnes.

Puisque le groupe dont je m'occupe est celui des Parisiens, je ne puis résister à l'envie de nommer MM. Luigi Loir et Herpin, qui se trouveraient peut-être plus à leur rang au milieu des paysagistes; mais tous deux se sont consacrés à représenter Paris, et ils méritent une place à part. M. Luigi Loir n'a jamais mieux fait que son *Coin de Bercy pendant l'inondation*. Il voit juste, exécute avec une aisance et un charme extrêmes, ce qui constitue un vrai talent. Il a bien fait de changer d'heure et d'éteindre ses becs de gaz; M. Herpin aussi, et j'aime beaucoup son *Paris vu du Pont-Neuf*, bien éclairé par le soleil.

M. Charnay est-il un vrai campagnard, et la série doit-elle commencer par lui? Quelque lointain que soit son voyage, n'emporte-t-il pas dans sa boîte un peu d'élégance parisienne? C'est fort à propos, et il nous servira de transition. *Octobre*, avec ses jolies fleurs et son élégante promeneuse, sentent leur Paris, tandis qu'*Une boucherie à Aurillac* en est à cent lieues; une petite rue de province, un trottoir étroit, un paysan

assis, l'étalage d'une boucherie : voilà à quoi se réduit ce tableau. On ne peut rien voir de plus franc et de plus harmonieux. Ai-je dit que



LA FEMME DU MARIN, PAR M. BUTIN. (Dessin de l'artiste.)

les toiles étaient microscopiques, et qu'il faut, pour y faire tenir tant de choses une extraordinaire habileté, ce qui ne signifierait pas grand'chose si elle n'était au service d'un observateur parfait et d'un coloriste charmant. Avec MM. Dupré, Laugée et Demont, on oublie Paris, on ne se

doute point qu'il y ait sous le ciel autre chose que des plaines, du blé, des betteraves, du soleil et des moissonneurs. Ces trois peintres ont recueilli les miettes de Millet et de M. Breton, et ils en ont fait de bons morceaux. Jusqu'ici ce sont des glaneurs de talent. Un jour viendra où ils recueilleront ce qu'ils auront eux-mêmes semé.

Il me faudra quelquefois revenir sur la question de dimension des toiles. Il y a, pour les peintres, un véritable écueil à exagérer l'importance donnée à certains sujets. On s'imagine attirer l'attention davantage, et on la lasse. M. Laboulaye, par exemple, qui nous montre *Un groupe de paysans de la Bresse écoutant un sermon*, ne nous aurait-il pas tout autant intéressé en les représentant de demi ou de quart de nature? Les qualités de M. Laboulaye se seraient déployées aussi bien. La *Vieille Femme*, de M. Rixens, ne méritait pas un portrait de pareille dimension. J'en dirai autant de M. Haquette, qui a le tort de donner les proportions d'un tableau d'histoire à ses *Scènes du Pollet*. Le jour où il voudra restreindre son cadre et où il conservera sa manière très juste de voir la nature et son procédé de peinture large et simple, ses succès croîtront en raison inverse de ses toiles. Un jeune peintre, M. Rasetti, a renoncé aux grandes figures, et il a peint, de taille raisonnable, *Une vieille femme qui dit son chapelet à l'entrée d'une église*; une petite toile excellente; il est impossible de mieux dessiner et de faire plus lumineux. C'est parfait de vérité. M. Buland a mis, dans son *Offrande à la Vierge*, plus que M. Rasetti. Une mère et sa fille, l'une assise, l'autre agenouillée, ont une expression de vérité et de piété tout à fait remarquable. Est-ce pour donner à l'ensemble un caractère de naïveté que M. Buland s'est permis de si graves erreurs de dessin? Comment le savoir? Il semble que la tête de la jeune fille eût été aussi touchante, même si elle avait eu les jambes assez longues pour se lever. Il faut louer la franchise et le naturel d'exécution dans les *Chantres* de M. Brispot, qui a une prédilection justifiée pour les églises de village.

De toutes ces scènes de campagne, la plus parfaite, sans contredit, est l'*Arrestation dans un village de Picardie*, par M. Hugo Salmson, un Suédois fixé à Paris, qui travaille depuis longtemps dans cette voie champêtre et réaliste, et qui vient enfin d'y trouver le succès. Vérité des personnages, émotion naturelle, justesse des fonds et des valeurs, tout est complet, et il n'y a pas un reproche à adresser à cette composition, qui n'a rien de mélodramatique et qui pourtant est très frappante. On ne peut la regarder sans attendrissement. Est-elle coupable cette pauvre fille qui marche sous l'escorte du gendarme, la tête baissée? Faut-il prendre au sérieux la fureur de la mégère qui la menace du poing?

M. Salmson a enveloppé ses personnages d'une atmosphère grise d'une harmonie et d'une vérité parfaites. J'attendrai M. Raffaelli comme du vin trop jeune. Il a bien des promesses de talent; mais il faudra qu'il renonce à peindre cette race intermédiaire qui participe à la fois du chiffonnier et du charbonnier.

VI.

Il y a, à chaque exposition, une importation de peinture étrangère que n'atteindra point le renouvellement des traités de commerce. Les



LA PLAGE, PAR M. EUG. BOUDIN.

(Croquis de l'artiste.)

artistes qui ont pris la bonne habitude d'envoyer leurs œuvres à Paris ne la perdront point. Cependant, si M. Delperée n'exposait point l'*Histoire des démêlés causés par la sortie des processions à Liège, entre l'évêque et le bourgmestre*, j'en prendrais mon parti; et je préfère de beaucoup un autre évêque de Liège, celui de Delacroix. M. Herkomer a été sans doute satisfait de l'accueil fait à son tableau à l'Exposition universelle; aussi envoie-t-il cette année l'*Intérieur d'un asile pour la vieillesse*, où il y a de bien grandes qualités. Les figures de premier plan sont peut-être un peu négligées de forme; mais comme le fond

est bien traité, comme il y a de l'air dans cette longue pièce, et comme les deux vieilles femmes qui se promènent sont bien à leur place, détachant leur silhouette noire sur le fond lumineux de la fenêtre! M. Chelmonski commence à abuser des *Marchés de l'Ukraine*, et on a peine à distinguer, entre les traîneaux uniformes, le ciel gris, les chevaux épileptiques et les lueurs rouges qui viennent du cabaret et du couchant. M. Chelmonski vit sur ses notes; il aurait besoin de les renouveler. M. Van Haanen, lui, ne lasse jamais, et ses envois de Venise sont toujours exquis. Cette année, ce ne sont plus des *Ouvrières en perles*, mais *Une boutique de masques*. Une vieille femme, assise, garde une série d'oripeaux accrochés au mur. Jamais l'artiste n'a usé d'une couleur plus belle et plus chaude. M. Smith Hald est bien loin de l'Adriatique; il nous emmène en Norvège pour assister, le matin, au *Retour des pêcheurs*. La composition est parfaitement simple. Au milieu, sur la plage, une femme avec son enfant guette la barque qui ramène son mari; à droite, un village dans la neige, dont on voit à peine le clocher et les arbres; enfin à gauche, et là est tout l'intérêt du tableau, arrive la petite flottille des pêcheurs. Les voiles, très claires, se détachent sur un ciel de la plus adorable coloration. On ne peut rien imaginer de plus charmant que les tons d'opale du jour naissant que reflète la mer. Est-ce juste? Je l'ignore; mais nous pouvons bien croire M. Smith Hald sur parole, et il a trop de talent pour n'être point sincère.

Puisque nous sommes sur le bord de la mer, restons-y et faisons notre choix parmi cette quantité considérable de tableaux où on mélange heureusement les plages et leurs habitants. Les chemins de fer ont étendu le rayon de la banlieue, et au lieu d'aller, comme autrefois, travailler à Viroflay ou à Chaville, on va faire des études à Sainte-Adresse, à Villerville et au delà. Un nouveau genre s'est créé qu'on pourrait appeler la marine à figures, car, sauf M. Clays, qui a toujours le même talent, on ne voit plus de ce qu'on appelait autrefois des tableaux de marine, c'est-à-dire une mer sans bords sur laquelle combattaient des navires de guerre où se balançaient de lourds voiliers. Du genre nouveau, M. Butin est un des maîtres; il a fait la gloire de Villerville. Sa *Femme de marin* de cette année le maintient au rang élevé qu'il occupe. La pêcheuse, debout, dans une barque remplie de légumes et d'enfants, conduit son chargement en godillant avec une énergie masculine. Elle prend bravement sa part des travaux du ménage. La figure, drapée par le vent, est d'un très-beau mouvement et le dessin en est tout à fait remarquable. Les légumes, le fond de la mer, le ciel, les voiles à l'horizon, forment une harmonie exquise de couleurs. M. Billet est le vrai rival de M. Butin;



LE CHALAND, PAR M. ROGER JOURDAIN.

(Dessin de l'artiste.)

il a moins de force et plus de grâce. *Avant la pêche* représente une falaise gazonnée sur laquelle sont étendus des femmes et des hommes qui attendent l'heure. Groupées avec un parfait naturel, les figures sont variées sans manière et la vérité triomphe sur toute la ligne; le paysage d'une simplicité extrême puisqu'il consiste en une bande gazonnée, une ligne de mer et un développement de ciel. M. Boudin est le peintre ordinaire des bords de la mer, il excelle à en représenter tous les aspects sombres ou clairs, gais ou tristes; on ne peut mieux rendre l'éclat du jour et les tons insaisissables qui distinguent l'eau de l'air quand le soleil les pénètre de ses rayons. M. Hagborg, un Suédois, préfère nos plages à celles de son pays; ce n'est pas moi qui le lui reprocherai, et je suppose qu'il ne le regrette pas non plus, car son tableau a le plus légitime succès. Avec lui on revient de la pêche: sur le bord de la Manche des pêcheurs sur divers plans fort bien observés, un ciel argenté, une mer un peu grise; on voit d'ici l'harmonie délicate que M. Hagborg a établie entre tous les éléments de son tableau. M. Poirson est un aristocrate; il peint la mer, mais autour d'un grand port, le Havre; il y met des figures, mais point de vulgaires pêcheurs, un vieux capitaine et sa fille; l'un regarde la mer qu'il a tant aimée, et l'autre lit un roman. On comprend que M. Poirson ait été séduit par la belle vue qu'on a de la côte et qu'il ait voulu rendre le premier plan si curieux formé par les toits d'ardoise, puis la mer et les côtes enveloppées de brume. C'est un beau sujet de tableau dont l'auteur a tiré bon parti. M. Courant prend aussi ses sujets au Havre, mais il embrasse de moins grands horizons, ce qu'il voit il le voit avec un soin et une justesse auxquels on reconnaît l'élève de M. Meissonier. *Au port!* représente un bateau à vapeur anglais qui rentre au Havre, déjà engagé dans les jetées. Par une disposition originale, le spectateur est au point de vue qu'il aurait s'il était placé dans une barque. La masse du bateau paraît ainsi beaucoup plus imposante. L'exécution de M. Courant est des plus soignées sans être minutieuse; il n'attire pas les regards par des exagérations de brosse ou d'empâtements, sa manière est sobre. Aussi faut-il regarder longtemps ses toiles pour en apprécier tout le mérite. On reconnaît combien ses eaux sont lumineuses; dans le *Calme*, par exemple, la lumière y abonde et la vérité est extraordinaire. Dans un voyage récent j'ai pu en faire l'épreuve et M. Courant est un voyant. Si quelqu'un en doutait, qu'il fasse la route; mais l'épreuve est superflue et il est inutile d'aller au Havre pour se convaincre du très réel talent de M. Courant. Avec M. Jourdain nous quittons la mer pour la rivière, et au lieu de bateau à vapeur c'est un chaland qui s'achemine vers un quai quelconque. M. Jour-



Pho Yves & Barret

L'ALLÉE ABANDONNÉE, PAR M. CAMILLE BERNIER. (Dessin de l'artiste.)

dain expose certainement son meilleur tableau; sur l'arrière du bateau que le cadre coupe en deux, est groupée la famille; le jour baisse, la fumée du repas monte dans l'atmosphère et les bords verts de la rive font un cadre charmant. M. Jourdain est un ami de la vérité, grâce à elle il a fait de la poésie, peut-être sans le vouloir. C'est une trouvaille que ce chaland, et de nos jours où on a tout regardé, tout interprété, M. Jourdain est un inventeur: il a trouvé la peinture de halage.

Nous voilà arrivés, sans trop de fatigue, j'espère, au paysage, c'est-à-dire à ce genre qui sera probablement une des gloires de notre temps parce qu'il a toujours eu un caractère général et des principes uniformes. Les talents ont varié, la théorie n'a pas bronché. On dira en parlant de notre peinture Ingres et Delacroix, et on ajoutera le paysage du XIXe siècle. L'amour que nous avons pour la nature est général; nous l'aimons sans parure, comme elle est, et tous nos efforts ont tendu à la rendre vivante et simple; nous avons trouvé de la poésie partout et nous avons adoré le cadre, quelqu'il fût, que la Providence a mis à notre vie ici-bas. Forêts, rivières, champs, pâturages, tout a été regardé, compris et traduit; nous possédons des portraits admirables de notre coin de terre et jamais idole ne reçut un pareil hommage. Veut-on voir où nous en sommes et ce que vaut notre école, qu'on fasse comme moi: qu'on commence l'examen des paysages par une visite à ceux de M. Paul Flandrin. C'est un artiste très sincère, d'un réel talent, qui procède comme nos ancêtres et qui n'a rien emprunté à nos contemporains. Pour lui la nature rentre dans certaines combinaisons de lignes, se coordonne suivant une succession de plans; les arbres figurent comme des personnes qui ont des branches au lieu de passions, et des racines en place de caractères. Les moutons eux-mêmes paissent en cadence. On ne peut s'empêcher, après avoir rendu justice à un art si sérieux et si estimable, de courir à quelque moderne, de regarder des feuilles, un coin de ciel, et on éprouve le même sentiment de joie que lorsqu'on ouvre sa fenêtre par une belle matinée pour laisser entrer l'air et la lumière. Rien n'est utile comme ces comparaisons: elles permettent de mesurer la distance parcourue; ce sont des points de repère et il serait fort piquant de placer dans chaque salle, pour tous les genres, quelques toiles datées d'il y a cinquante ou soixante ans, par exemple, une scène d'intérieur d'Hersent ou un tableau historique de Tardieu: voilà qui ferait valoir même messieurs..., je ne les nomme pas, on les devine. Nous devons nous arrêter devant M. Français, une étape avant de toucher le but; son talent, fort grand, est fait de conciliation. Il tente de mettre d'accord l'art ancien et la passion moderne; il n'a malheureusement pas une



VALLÉE DU LOMONT (DOUBS), PAR M. JAPY. (Dessin de l'artiste.)

couleur brillante, ce qui fait que la conciliation n'a pas abouti. Cependant son paysage de cette année est fort beau, et la *Vallée de Rossillon le matin* est un site admirable, dont M. Français a bien développé le caractère. Maintenant à qui des modernes donner le sceptre qu'a laissé Daubigny en mourant? Comment nous reconnaître dans cette monnaie de Rousseau et de Corot? Ils sont si nombreux, si florissants! Est-ce M. Bernier et son *Allée abandonnée?* un des beaux paysages qu'il ait faits, avec des arbres admirables, construits et dessinés en perfection. Est-ce M. Pelouze, qui, dédaigneux du vert, cherche les colorations brunes et n'admet les feuilles qu'après leur mort? Qu'il a de talent! et peut-on rien voir de plus habile que son *Puits abandonné* et son *Coin de Cernay*, avec la neige et les tons cerise du soleil couchant? Ces deux messieurs, ainsi que MM. Busson, Segé, Lavieille, Harpignies, Hanoteau, Defaux, peuvent compter parmi les conservateurs; ils appartiennent au Sénat du paysage. Leur fonction est d'y maintenir les doctrines. Ils sont inamovibles, et quand je leur aurai adjoint MM. L. Flahaut, Lansyer, de Knyff, Michel Bouquet, Hugard, Michel Allongé, nous serons tranquilles, nous pourrons sans crainte aborder les turbulents de l'autre assemblée, en petit nombre, d'ailleurs. C'est le privilège des écoles florissantes que de marcher quelque temps, même quand les chefs n'y sont plus. Les écueils dont tous ne se garent point, c'est l'exagération de dimension et la platitude du sujet. M. Guillemet avait-il besoin d'une toile immense pour son *Chaos de Villers*, qui n'en aurait pas moins été un des meilleurs paysages du Salon? Il aurait réduit son ciel, ce qui n'aurait pas été fâcheux, et les touffes d'herbes et d'ajoncs agités par le vent auraient occupé un espace raisonnable. Tous tendent à faire d'un coin de terre, d'une heure du jour, d'une saison, leur chose, afin qu'on puisse dire en les voyant de loin : c'est un X, c'est un Z. M. Damoye prend les paysages plats, les maigres champs des environs de Paris, avec des arbres grêles qui se détachent en silhouette sur un ciel clair; plus le sujet est ingrat, plus il y déploie de talent, une lumière douce et des tons fondus. M. Peraire s'empare de la Seine et des jours de soleil. M. Yon se contente de la Marne et contraste avec M. de Mesgrigny, aussi un titulaire de la Marne; mais l'un la brosse avec entrain, par larges touches, tandis que l'autre la polit avec amour, après avoir écarté de son lit les feuilles tombées ou les branches coupées. M. Rapin enveloppe de brume les paysages du Doubs, et M. Pointelin un taillis et une saulée pris le matin et le soir on ne sait où. Je préfère la brume de M. Pointelin; elle est plus poétique et plus vaporeuse que celle de M. Rapin, qui fait l'effet d'une gaze placée sur un lustre. Derrière le brouillard on devine un paysage de bronze.

M. Paul Colin a de bien jolies vues de Valmont, une surtout est supérieure; l'eau et le ciel sont tout à fait remarquables. J'en dirai autant de la mare de M. Dieterle. Ah! le bel almanach illustré qu'on ferait avec ces peintures de saison! Tous les mois s'y trouvent, même les changements de lune, par M. Jacomini et M. Denduyts, un Belge plein de talent. *Avril* revient de droit à M. Japy, qui s'est approprié ces jour-



MOISSON DE ROSES, PAR M. RENÉ GONSE.

(Dessin de l'artiste.)

nées charmantes de printemps précoce, où le ciel brille d'un doux éclat et où les arbres, à peine revêtus de feuilles, dessinent sur un fond d'argent leurs minces branchages. Sa *Vallée du Lomont* a d'autres qualités de force et d'ampleur de dessin. Je réserverai un jour d'automne à M. de Traz, qui nous montre les feuilles jaunies à Étretat et à Compiègne. Pour la neige, les modèles n'ont pas manqué et elle abonde cette année. Chez M. Émile Breton, elle tombe toujours et janvier lui revient de droit. On ferait une petite place à M. Jwill, qui peint l'hiver avec talent; à M. Nozal, un débutant je crois, qui ira loin. Outre sa vue

de *Saint-Cloud sous la neige*, il a des *Chênes du Berry* traités avec un entrain et une fougue exceptionnels. Le ciel est fort beau, avec sa mêlée de nuages que le soleil perce de ses flèches d'or. M. Bonnefoy a un excellent paysage des environs de Cannes. M. Matifas une vue d'hiver poétique très supérieure à son torrent des Vosges. Et MM. Ordinaire, Rodrigues, Villebesseix, Berton, puis-je les oublier? et aussi bien des jeunes : M. Mittenhoff, qui a un juste sentiment de la lumière; M. Jobbé-Duval fils, qui peint les eaux, les rochers et les arbres avec un vrai talent; M. Pokhitonoff, un nouveau venu, qui représente avec beaucoup de finesse des lisières de bois et des chiens en laisse. Il me faut me hâter, et pourtant je dois parler encore de M. Chabry, un talent original qui cherche depuis longtemps et qui a trouvé un succès avec son *Marais des Landes un soir d'automne*; M. d'Adelsward, qui est revenu de Venise pour peindre Barbizon ; enfin saluons l'incursion d'un portraitiste dans le paysage, M. Mathey, dont la *Vue de Douarnenez* est excellente. Quelle lumière, et comme les rochers noirs sont peints avec talent!

VII.

Il semble que les peintres d'animaux et de fleurs doivent avoir la vie douce; ils n'ont pas maille à partir avec leurs modèles, qui sont toujours satisfaits de la ressemblance, et les variations du goût et de la mode ne les atteignent point. Ce bonheur n'est qu'apparent; les animaux posent mal et les fleurs changent de mode. M. Jeannin est en train de faire une révolution; il a trop de succès pour qu'on ne cherche point à l'imiter, et déjà M. Minet marche sur ses traces. M. Jeannin est un coloriste merveilleux, il a une habileté extraordinaire, mais pourquoi traiter les fleurs avec cette brutalité? pourquoi les entasser pêle-mêle dans une charrette et dans un étalage? On trouve ainsi un assemblage extraordinaire de tons, mais on perd le charme et l'élégance. Avec M. Leclaire, au moins, on voit qu'on a affaire à des chrysanthèmes et avec M. René Gonse à une *Moisson de roses*. Le joli tableau! Comme la couleur en est brillante et les fleurs bien dessinées! Oui, n'en déplaise à M. Jeannin, les fleurs ont une personnalité; elles ont chacune un port différent, une physionomie, une tournure, et on peut en faire autre chose qu'un tas.

Les bœufs l'emportent sur les autres animaux; ils ont, depuis Troyon, bien des peintres à leur service, le premier est toujours M. Van Marcke,

pour qui il est difficile de trouver de nouvelles louanges. M. Vuillefroy a un excellent tableau de *Vaches dans l'Oberland*, où le paysage fait un fond digne des bêtes qui sont remarquables. Je sais beaucoup de gré à M. Barillot de ses recherches ; il a étudié les bœufs et il sait à ravir, les variétés de coloration, les relations de valeur des robes brunes et blanches qu'il place en pleine lumière sur une falaise verte ou dans une cour de ferme. Ses études aboutissent à d'excellents tableaux, d'où la science disparaît pour laisser voir le charme et l'éclat de la nature.



MARAIS D'HAUTEBUT (SOMME), PAR M. BARILLOT

(Dessin de l'artiste.)

Les chiens de M. Hermann Léon, ceux de M. Mélin, n'ont plus besoin d'éloges, non plus que les chevaux de M. Claude. Les moutons de M. Vayson n'ont qu'un défaut, c'est d'occuper une trop grande toile ; tout parfaits qu'ils soient, ils ne suffisent pas à la remplir.

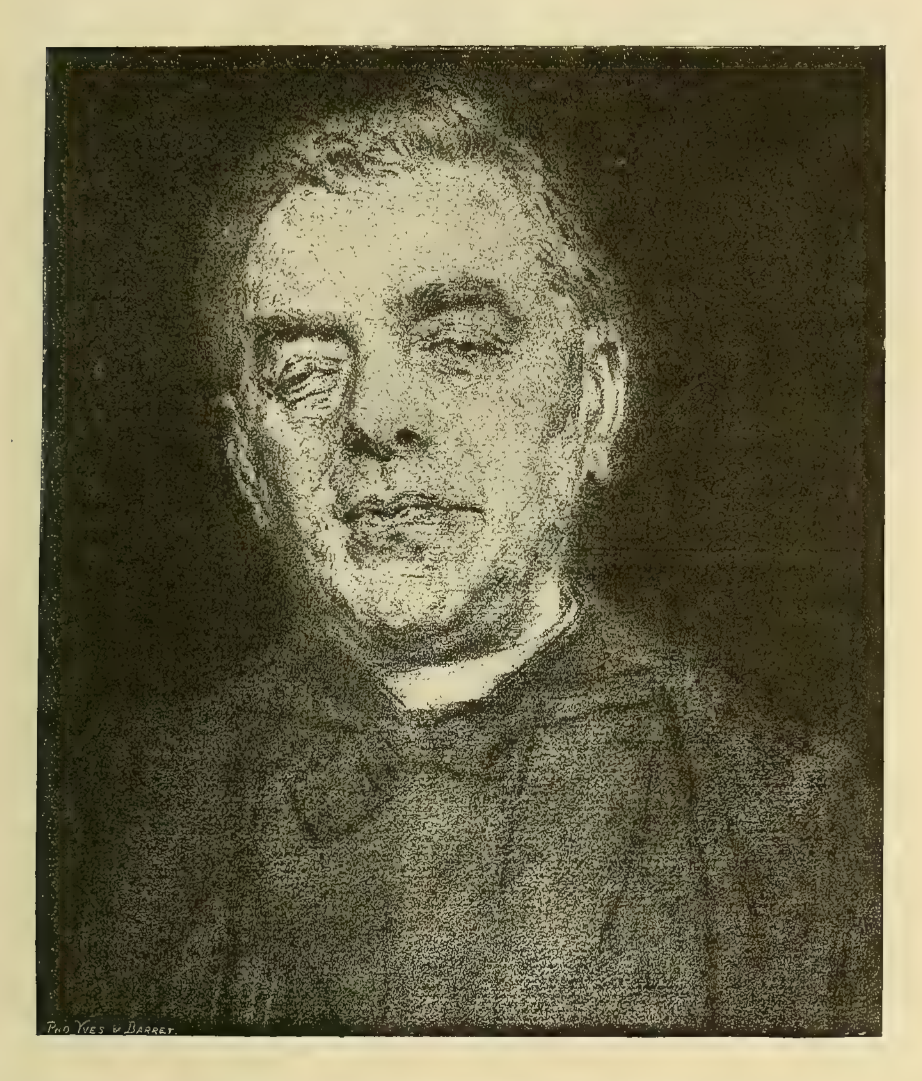
Comme nature morte, il faut toujours citer M. Rousseau, quoique son tableau de cette année ne soit pas de ses meilleurs, mais c'est un maître devant qui il faut s'incliner. Après lui, M. Delanoy arrive au premier rang. Il peint les armures avec un talent extraordinaire et il agence avec une véritable habileté les casques, les cuirasses dans un fond sombre, sur

lequel se détachent les pages blanches d'un manuscrit. Les *Poissons*, de M. Bergeret, ne valent pas ceux des années précédentes.

Avant d'en venir aux portraits, je veux dire quelques mots de la peinture décorative, qui n'est pas fort importante. Je citerai le *Triomphe de Flore*, par M. Laugée et le grand panneau de M. Ehrmann, qui représente Paris, la République et les Nations. Je m'étonne que le second de ces tableaux ne soit pas, au lieu du premier, destiné à l'hôtel Continental, qui doit moins de reconnaissance à Flore qu'à l'Exposition. Le grand rideau de M. Todd est plein de qualités, comme son petit paysage printanier. Il aime la jeunesse, les couleurs claires et les aspects gais. A ces démonstrations un peu trop étendues je préfère le plafond poétique et charmant que M. Cazin a consacré à *l'Art*. J'envie les gens heureux qui accrocheront à leur maison cette jolie peinture si mystérieuse, si douce et si harmonieuse. Une muse, assise entre un chevalet et une selle de sculpteur, un instrument de musique auprès d'elle, rêve au pied d'un arbre dont les rameaux s'épanouissent sur un ciel d'un bleu sombre tout constellé de couronnes de laurier d'or. C'est exquis; nous retrouverons aux dessins M. Cazin.

Enfin il faut bien arriver aux portraits; si je le regrette, ce n'est pas que la matière manque d'intérêt; bien au contraire, mais c'est qu'elle laisse peu de liberté à la critique. Des modèles il est impossible de parler et nous ne pouvons dire que Mme *** est vieille et fanée ou que M *** a l'air vulgaire. De la ressemblance il n'est pas question, puisque la plupart du temps on n'en peut juger. M. Breton expose deux têtes qui sont des portraits sans doute et des chefs-d'œuvre. Quelle force et quelle vie il y a dans le visage et dans le regard! Une épreuve dont se tire à son honneur la peinture de M. Breton, c'est qu'on la voit à toute distance; de près ou de loin, elle a toujours les mêmes qualités. Ces deux têtes sobrement peintes, sans ajustement excentrique, ont une telle puissance, elles existent si réellement, que tout à côté d'elle faiblit et s'efface. Et pourtant la jeune villageoise est une enfant, mais l'art a passé sur son visage et la voilà devenue plus intéressante que toutes les reines du monde. M. Raphaël Collin n'a pas encore la réputation qu'il mérite. Le portrait de M. H... est de tous points excellent; il avait à lutter contre un terrible souvenir : M. Bastien Lepage avait représenté, il y a quelques années, le même modèle. M. Collin procède autrement, il a une façon de peindre plus grasse, une coloration plus chaude. Son portrait de femme est aussi rempli des qualités les plus rares; je n'aime pas beaucoup les éclairages compliqués, qui placent toute une tête dans la pénombre et ne mettent de point lumineux que sur un coin du visage. M. Cot a employé ce pro-

cédé pour l'un de ses portraits, aussi je préfère celui de la très jolie personne qu'il a vêtue d'un costume du temps de Marie Stuart, et qui a



PORTRAIT DE Mgr DE S..., PAR M. F. GAILLARD.

(Dessin de l'artiste.)

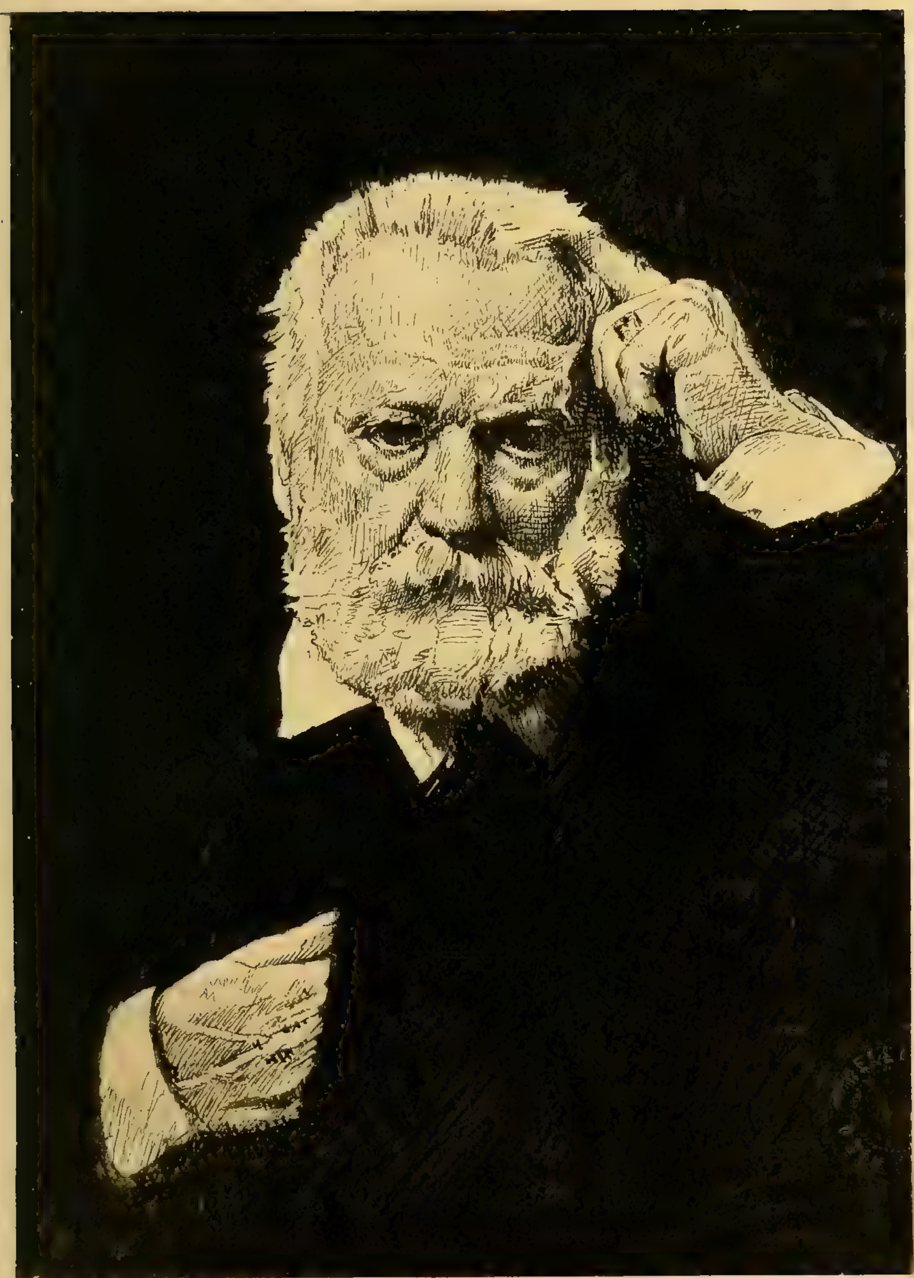
toutes les qualités d'élégance et de distinction dont M. Cot ne se départit jamais.

Que le portrait de M. Gounod, par M. Delaunay, est séduisant! qu'il a de mérites divers et, par-dessus tous, comme il est bien peint! On y

trouve les raffinements de composition et les délicatesses d'esprit habituels à M. Delaunay. J'ai peur de donner une idée fausse du tableau en disant que Gounod, de profil, se détache sur un fond de feuillage de laurier, et que, de la seule main qu'on voit, il tient serrée sur son cœur la partition de Don Giovanni. N'aurais-je pas l'air de me contredire, moi qui louais tout à l'heure M. Bonnat de n'avoir entouré Victor Hugo d'aucun appareil; mais la mise en scène est si discrète qu'elle ne détourne pas l'attention du principal intérêt, qui est le visage de M. Gounod. M. Machard expose un bien joli portrait ou, pour être plus juste, le portrait d'une bien jolie personne. M. Bertier retrouve, avec son *Curé*, le succès qu'il avait eu à l'exposition du cercle Saint-Arnaud. Il ajoute un portrait de femme très agréable. Il faut, avant de louer M. Delangle, apprécier toutes les difficultés de son œuvre : un cardinal un peu fort et une gamme de rouges imposés; c'est miracle d'en avoir tiré si bon parti et d'avoir composé un excellent tableau. Quand j'aurai cité M. Sargent, qui a fait un remarquable portrait de son maître M. Carolus Duran, M. Glaize fils qui expose M. Gérome, MM. Capdevieille, Hirsch, G. Becker, Champmartin, Bramtot, Mathey, Thirion, Humbert, Paul Langlois, Doucet, qui a un excellent portrait d'homme, j'aurai omis certainement des œuvres de mérite, mais au moins aurai-je nommé bien des peintres de talent. Parmi les étrangers, il faut parler de M. de Winne, le Belge, de M. Graeff, de Berlin, qui a une grande habileté et dont les portraits son très goûtés en Prusse ; ils le seront aussi à Paris. M. Wauters expose une Mme Judic qui est méconnaissable, et ajustée avec le goût le plus fâcheux. Pour la fin j'ai gardé deux peintres bien différents, afin de donner un peu de variété à cette fastidieuse nomenclature. L'un, M. Gaillard, le grand graveur qui est un excellent peintre, d'une facture un peu sèche, mais dessinateur incomparable. Son portrait de Mgr de S... est tout à fait remarquable. Ce n'est pas la sécheresse qu'on peut blâmer, ni le dessin qu'on peut louer chez M. Renoir, un intransigeant converti qui trouve avec raison qu'il a assez de talent pour exposer avec tout le monde. L'ensemble du portrait de Mme C. et de ses enfants est très agréable à voir; il est gai et vivant. Faut-il s'appesantir et regarder longtemps? ce n'est peut-être pas très prudent : on découvrirait des jambes un peu... Mais ne cherchons point chicane à M. Renoir; il est rentré dans le giron de l'Église : saluons sa bienvenue, oublions la forme et ne parlons que de coloration.

J'ai parlé, dans le premier article du Salon, de la magnifique exposition de MM. Carolus Duran et Bonnat : il n'y a pas à y revenir.

M. Cabanel a deux portraits : l'un de femme et l'autre d'homme.



L. Bonnat pinx. et del. — Heliog. Dujardin

VICTOR HUGO

(Salon de 1879)

Gazette des Beaux Arts — Imp. Vve A. Cadart Paris

Pour finir, j'ai gardé la peinture de femmes, qui tient une place importante dans nos expositions. Si l'on peut croire les amateurs de statistique, un d'eux m'a assuré qu'il y avait au moins huit cents expo-



PORTRAIT DU CARDINAL TREVISIANTI, PAR M. DELANGLE.

(Dessin de l'artiste.)

santes. On me reprochera peut-être de les avoir ainsi reléguées; mais je ferai observer que je ne manque pas de courtoisie, puisque j'affirme que toutes sont pleines de talent; puis, dans un repas bien ordonné, n'est-ce pas par le dessert qu'on finit et ne mange-t-on pas les sucreries après les viandes? Il y a pourtant des talents forts parmi le sexe faible.

Mlle Mary, par exemple, dessine et peint avec une rare énergie. Son tableau, placé beaucoup trop haut pour qu'on puisse le bien juger, est plein de qualités solides et réelles. D'autres ont la grâce, ce sont les plus nombreuses, comme Mme Doux, ou Mme Louis Énault qui se distingue entre toutes. Sa *Visite à la convalescente* est bien composée, le choix des étoffes très heureux, et les têtes expressives et charmantes.

Quand une femme s'avise de sculpter ou de peindre, il y a toujours un moment où elle veut représenter Jeanne d'Arc. On lui dit autour d'elle qu'il n'y a qu'elle qui puisse rendre la foi et la candeur, le dévouement et le courage de l'héroïne française. Ce moment est arrivé pour Mme Dubréau, qui a eu raison de croire qu'elle peindrait une charmante Jeanne d'Arc. Peut-être a-t-elle plus insisté sur la candeur que sur la foi, sur le dévouement que sur le courage. Nous avons une Jeanne d'Arc de plus : ce ne sera pas la dernière.

Les femmes s'adonnent au portrait; nulle avec plus d'éclat que Mlle Abbema, qui est une coloriste rare, et qui peint avec une fougue et un entrain qu'on ne saurait assez louer. Elle a trop de talent pour ne pas accepter les observations. Ses deux portraits, qui sont bien vivants, paraissent un peu plus petits que nature. C'est dommage! Mlle Jacquemart est quasi un peintre officiel, et son talent se trouvera peut-être dépaysé au milieu de son sexe. Elle a un portrait d'homme de belle tournure, dont la couleur est peu agréable. On dirait toujours que ses brosses ont servi à peindre un coucher de soleil. Mme Moïna Binet fait d'agréables portraits, d'une coloration juste et d'un bon dessin. Mlle Jacqueline Paton progresse chaque année en talent et en modèle, car elle expose le portrait de Mgr Mermillod.

On sait que M. Chaplin a un atelier de femmes des plus suivis, et il doit fournir la majeure partie des huit cents exposantes. On dirait, en parcourant les salles, que M. Chaplin procède comme ces sociétés financières qui placent, par lettre alphabétique, des succursales dans tous les quartiers de Paris. Nous avons ainsi, à défaut du maître qui n'expose point et qui garde le siège social, des succursales où nous pouvons déposer nos fonds et notre admiration. Quel charmant défilé! Mlle Delonne et son excellent portrait; Mlle Dubost, qui montre un vrai talent dans la *Chanson nouvelle;* Mlle Claudie, dont l'*Étude* et la *Bohémienne* sont fort remarquables; MM^lles Banuelos et de Challié; que d'autres encore que l'espace, qui me fait défaut, m'empêche de citer! Mlle Petiet expose un portrait et une jolie figure nue.

Pour les natures mortes, je veux mettre en tête Mme Ayrton. Ses *Oiseaux de mer* sont un adorable morceau de peinture. Les gris des

mouettes sont exquis, et l'ensemble est d'une coloration ravissante. Mme Noble-Pigeaud expose des poissons très habilement faits. Mme Muraton excelle dans la représentation des fruits ; ses abricots sont admirables. Parmi les nombreuses fleuristes j'ai remarqué Mlle Barillot, dont les roses et les azalées sont du ton le plus fin et le plus délicat. Enfin je veux terminer par Mme La Villette, qui a une belle *Vue de Paris* et une *Embouchure de la Seine à Villerville*, où elle montre combien elle observe la nature et avec quel talent elle exécute des sujets variés.

ARTHUR BAIGNÈRES.

(La fin prochainement.)



LE SONGE DE POLIPHILE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

AU DIRECTEUR DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

IV.



Quel degré d'influence la publication de l'*Hypnerotomachie* eut-elle sur les artistes des premières années du XVIe siècle? — Elle ne dut pas être considérable, quoique l'œuvre ait été beaucoup lue, à en juger par la rareté des exemplaires de l'édition de 1499 venus jusqu'à nous. Une transformation s'opérait du reste alors dans l'art italien. Aux yeux des grands novateurs contemporains, les idées et les formes qu'elle apportait n'étaient plus en rapport avec l'ampleur de leurs propres tendances. L'architecture, telle qu'elle y apparaissait, n'avait pas de lignes assez puissantes pour ces génies épris, la plupart, de la force plutôt que de la grâce. Il lui fallut passer par l'interprétation française pour être appréciée, même en deçà des Alpes, à sa valeur réelle. Si nous connaissions mieux l'école lyonnaise, nous constaterions peut-être que les enseignements importés chez nous par le *Songe de Poliphile,* avant de pénétrer jusqu'à Paris, ont fructifié à Lyon, cette étape intermédiaire entre l'ancienne France et l'Italie.

Je ne serais pas surpris, cependant, que l'influence de *l'Hypnerotomachie* ait été plus grande avant 1499 qu'après. Elle a dû courir les ateliers et les études, à l'état de copies à la main, avec ou sans dessins

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIX, p. 536.

à l'appui du texte, longues années avant de sortir, rajeunie en quelque sorte, de l'officine d'Alde. Une exacte recherche dans les manuscrits de Léonard de Vinci, ce grand curieux qui a touché à tant de choses, nous en fournirait peut-être la preuve, ainsi que l'examen des œuvres des architectes, sculpteurs, peintres et graveurs des trente dernières années du xve siècle.

Mais le *Songe de Poliphile* n'eut-il pas laissé grande trace dans les œuvres des artistes proprement dits, il n'en fut pas ainsi dans celles de l'érudition. Plusieurs ouvrages sur les restes de l'architecture et de la sculpture antiques furent publiés, peu de temps après, sous l'inspiration des idées qu'il mit en circulation. Il n'est pas jusqu'aux auteurs de recueils d'emblèmes et de devises qui n'y aient fait ample moisson. — Alde Manuce, l'illustre imprimeur du volume, y trouva sa marque typographique : une ancre autour de laquelle s'enroule un dauphin, avec la devise : ΣΠΕΥΔΕ ΒΡΑΔΕΩΣ, *Hâte-toi lentement*, que l'empereur Auguste avait, avant lui, prise pour emblème. Notre Geoffroy Tory emprunta les éléments constitutifs de la sienne à deux vases, gravés aux feuillets *Q. v.* et *X. vj, v°*. Il a fait, de plus, son profit des indications données par Colonna sur les proportions des lettres romaines, indications dont Luca Paciolo s'était servi, dès 1509, dans son traité de la *Proportion divine*.

Beaucoup des lecteurs de la *Gazette* connaissent assurément ce dernier livre, imprimé à Venise par Paganino Paganini, où se trouvent quelques figures dessinées par Léonard de Vinci, et qui présente pour nous cet intérêt singulier que les courtisans de Napoléon y ont puisé le prototype du profil de fantaisie, dont on a fait usage sur les monnaies et médailles, à dater de sa prise de possession du trône. Tioler, le lauréat du concours monétaire de l'an XI, paraît être le premier qui l'ait mis en lumière. Il copia, trait pour trait, l'image donnée par Paciolo comme étant l'idéal de la consonnance entre les diverses parties du visage humain, et s'attacha, tout aussi spécialement, à conserver au crâne sa ligne pondérée, en l'affublant toutefois d'une coiffure à la Titus, du goût le plus mesquin. Le menton seul conserva sa redoutable accentuation, qui, rappelant trop celle d'Octave, fut sensiblement effacée plus tard [1]. Mais revenons au *Songe de Poliphile*.

1. V. *Chronique des arts*, année 1870, la note que j'y ai fait insérer sur ce sujet.

V.

Si nous passons maintenant, mon cher ami, à l'examen de la paraphrase française, nous nous trouvons appelés à résoudre des problèmes non moins ardus. Jean Martin et Jacques Gohori[1], cet étrange rêveur qui fut le partisan déclaré de toutes les nouveautés, nous apprennent bien, avec des artifices de langage et l'interposition accoutumée de personnages fictifs, que le second d'entre eux fut, en réalité, le traducteur de l'œuvre de Francesco Colonna, parue, à Paris, sous les auspices du premier, en 1546; mais ils n'ont pas assez indiqué le courant d'idées qui les a portés à publier cette traduction et à l'entourer, de concert avec le libraire parisien Jacques Kerver et l'imprimeur Ludovicus Cyaneus, d'un luxe exceptionnel de gravures. Ils ont dû subir en cela, tous les quatre, une impulsion extérieure, qu'il serait bon de caractériser d'une manière précise. Elle leur est venue, je crois, de l'architecte Sebastiano Serlio, que François I[er] avait appelé, en 1541, à sa cour, et dont l'influence ultramontaine provoqua une sorte d'évolution dans certaine partie du domaine de l'art français. Un an avant de mettre au jour l'*Hypnerotomachie*, Martin avait traduit et édité, à la prière de cet artiste, son *Premier livre d'Architecture* et son *Second livre de Perspective.* Quant au luxe de gravures, il est provenu sans doute de ce que, s'adressant de préférence aux artistes, Kerver n'a pas voulu que son édition restât au-dessous de l'italienne, sortie, l'année précédente, des presses aldines, et qui avait remis, au delà des monts, le livre à la mode. — Quoi qu'il en soit, en définitive, la traduction de Gohori reçut, des belles planches dont elle est ornée, une valeur toute nationale, qu'elle n'eût pas eue autrement.

Si le traducteur ne s'est fait nul scrupule de réduire « à une brièveté françoise une prolixité plus qu'asiatique », rendue encore plus compliquée par l'emploi du grec, du latin, du jargon amoureux de l'époque, amalgamés avec le vieil italien, et autres menus étalages d'une érudition mal digérée, le dessinateur auquel Kerver confia la tâche épineuse de reproduire les illustrations de l'édition vénitienne, s'est donné les

1. Jacques Gohori, dit le *Solitaire,* naturaliste, historien et poète, né, sous le règne de Louis XII, à Paris, où il mourut le 13 mars 1576. Doué d'un esprit très ardent aux recherches, mais mal réglé, il s'adonna à toutes sortes d'études et eut parfois des éclairs de génie de nature à lui faire pressentir des vérités scientifiques, qui ne devaient que longtemps après sa mort faire leur apparition dans le monde. Ses livres sont curieux à étudier sous ce rapport.



LES RITES DU TEMPLE DE VÉNUS. (*Songe de Poliphile :* édition italienne.)

mêmes libertés. Il a conservé l'ordonnance des lignes générales; mais, dans le détail, il s'est laissé aller aux inspirations de son propre génie. Rien n'est plus instructif que d'avoir simultanément devant soi, pour les comparer, comme je le fais en ce moment, les gravures vénitiennes et les gravures parisiennes. Le même sujet, conçu, des deux côtés, d'après un fond identique, se trouve interprété d'une façon si personnelle par chacun des deux artistes qu'on a, de prime abord, quelque peine à reconnaître que l'un n'est, de fait, que le copiste de l'autre. Seulement le dessinateur français a procédé à la façon des maîtres; il a rendu sienne l'œuvre de son devancier, développant presque toujours le premier jet de celui-ci de la manière la plus originale et la plus heureuse. A des allures tant soit peu compassées se trouve substituée une élégance allègre et svelte qui fait plaisir à voir. Les figures de femmes sont surtout charmantes; elles n'ont absolument rien du type rondelet et crépu de celles de l'illustrateur de Manuce, qui s'est inspiré, sans doute, de quelque belle rousse charnue, dont la chevelure, au lieu de flotter libre sur ses épaules, s'élargissait en boucles multiples autour de sa tête, ce qui raccourcit encore la longueur du corps, déjà trop ramassé sur lui-même. La fréquentation des musulmans avait, au point de vue des formes féminines, modifié dès lors le goût vénitien. Le *Triomphe de Cupidon*, qui décore le *verso* du feuillet 121 et le *recto* du feuillet 122 de l'édition de 1546, est spécialement un modèle de grâce, qualité qui ne se retrouve au même degré que dans la grande planche du *Sacrifice au dieu Pan*, et dans les trois gravures finales, où sont retracées, sous forme symbolique, les dernières péripéties du drame sentimental de Poliphile et de Polia.

Le seul reproche qu'on puisse adresser à notre artiste est d'avoir mis quelque exagération dans tout ce qui flotte et dépasse les lignes du corps humain, dont le dessin est d'une élégance allongée très caractéristique. Ce défaut, si défaut il y a, se retrouve du reste dans les grandes marques typographiques des imprimeurs Kerver et Charles Périer, que je crois être de la même main. Ces marques ont une valeur artistique tout à fait exceptionnelle. Elle n'est égalée que dans celle adoptée par Sébastien Nivelle pour ses in-folio, dont il sera question plus loin, mais qui dénote un sentiment tout dissemblable.

Les planches architecturales présentent le même allongement des lignes. Qu'on se donne, par exemple, la peine de comparer, dans les éditions italienne et française, celle où est figurée la porte type, décrite au quatrième chapitre, et l'on se rendra compte de cette propension, naturelle au sentiment artistique de notre pays.

Il n'est pas indifférent de constater, à ce propos, que chez l'artiste ultramontain son goût prononcé pour les sobres élégances s'est manifesté dans le choix d'un ordre composite nouveau, où la base dorique supporte la colonne corinthienne, en partie dépouillée de sa richesse. L'illustrateur de la traduction française, plus logique et plus scrupuleux, n'a pas admis un tel amalgame et a rétabli l'unité classique.

Justice rendue au dessinateur parisien, on n'en est pas moins forcé



LES RITES DU TEMPLE DE VÉNUS.

(*Songe de Poliphile* : édition italienne.)

de reconnaître que le mérite de l'invention revient tout entier au dessinateur des bords de l'Adriatique, qui n'a pas eu, comme son interprète des rives de la Seine, l'inappréciable bonne fortune d'avoir à son service un graveur sur bois d'une habileté consommée, ce qui rend son œuvre accessible seulement aux esprits délicats et cultivés, sachant suppléer par eux-mêmes à l'insuffisance d'un trait, toujours précis, mais parfois trop sommaire.

Grand est, en effet, le mérite du graveur francais, qui s'est surtout attaché à rendre le plus scrupuleusement possible le trait du dessinateur; de telle facon qu'on s'est demandé si, comme pour les bois italiens, le

même artiste n'a pas, à la fois, rempli les deux offices. En examinant avec attention la série entière, on arrive cependant à constater certains détails de métier, qui rendent, cette fois-ci, la supposition inadmissible.

Il serait à désirer que les graveurs sur bois de nos jours s'inspirassent de ces excellents modèles, et missent de côté ces habiletés de procédés, qui n'ont d'autre effet que d'affadir leurs productions outre mesure. La gravure en relief sort de son rôle quand elle empiète sur le domaine de la gravure au burin.

VI.

On a tour à tour attribué, sans preuves certaines, souvent sans vraisemblance, à plusieurs artistes français les dessins des gravures de la traduction de Gohori. Les noms de Jean Cousin, de Geoffroy Tory, de Jean Goujon, ont été prononcés; d'autres encore. Les termes de comparaison, d'une authenticité incontestable, qui nous restent, ne permettent pas, à mon avis, de s'arrêter à ces attributions.

La *Pandore* et le *Jugement dernier*, les bois du *Livre de Perspective*, nous fournissent des types certains du style de Cousin, qui, pour tout homme en possession d'un sentiment quelque peu net des choses de l'art, accusent un tempérament tout opposé à celui de l'auteur des illustrations de l'*Hypnerotomachie* française. En vain me signalera-t-on une ressemblance fortuite entre tel bout de paysage, telle forme architecturale; cela prouve tout au plus que le peintre de Sens, qui n'a fait imprimer qu'en 1560 le *Livre de Perspective*, n'a pas hésité à utiliser à son profit des gravures qui couraient, alors, tous les ateliers. Les fonds de campagnes montagneuses, décorées de ruines, de temples et d'obélisques, de saules aux branches retombantes, étant fort à la mode, quoi d'étonnant que Cousin se soit conformé au goût du jour? Son contingent artistique a d'ailleurs grand besoin d'être passé au crible d'une critique autrement sérieuse que celle dont on a toujours usé jusqu'ici. Cette épuration achevée, son talent apparaîtra dans sa réalité, c'est-à-dire assez abondant, mais sans aucun des caractères qui sont l'apanage des vrais grands maîtres, car je suis de ceux qui n'admettent pas, jusqu'à preuve plus évidente, qu'il soit l'auteur de la statue funéraire de l'amiral Chabot. Tout au plus l'a-t-il fait entourer, d'après un patron de sa main, de cet encadrement, si médiocrement conçu, où elle se trouvait autrefois comme étouffée.

En somme, les productions les plus disparates ont été attribuées à Jean Cousin. Ses enthousiastes n'ont gardé nulle mesure et ne sont



LE CHAR DE VERTUMNE ET DE POMONE.

(*Songe de Poliphile :* édition italienne.)

arrivés qu'à démontrer leur défaut de goût et leur incompétence en ces matières. Ainsi en a-t-il été de Foucquet; ainsi en sera-t-il de tout artiste, peu ou mal connu, dont on veut reconstituer trop hâtivement l'œuvre et la biographie.

Même observation au sujet de Geoffroy Tory.

Quant à Jean Goujon, — un grand artiste celui-là, — qui oserait y songer, après avoir revu les planches sur bois, gravées, d'après ses dessins, pour la traduction de l'*Architecture de Vitruve*, éditée par Martin, et imprimée, en 1547, à Paris, chez la veuve de Jean Barbé, livre que tous les amateurs délicats devraient avoir dans leur bibliothèque. Cette fois encore, on a devant les yeux des croquis d'un style tout dissemblable. — Il n'y a que les deux grandes figures latérales du frontispice du *Songe de Poliphile* qui aient une apparence de consanguinité avec certaines de celles dues au ciseau de l'illustre sculpteur; ce qui ne suffit pas pour lui attribuer un ensemble, où rien autre chose ne rappelle sa manière.

Il faut donc chercher en dehors des noms connus. — L'histoire de l'art français, durant la première moitié du XVIe siècle, est à reconstituer. Sa publication, quand elle aura lieu, nous ménagera bien d'autres surprises. — Si elle n'a pas encore été sérieusement écrite, ce n'est pas que les documents fassent défaut; mais, au lieu de commencer par faire table rase, de se mettre à l'œuvre sans parti pris, on persiste à prendre comme point de départ les opinions courantes, erronées pour la plupart. C'est dans les préfaces des volumes à figures, dans les monogrammes inscrits au bas de certains bois, dans les marques typographiques, dans les vieux comptes, actes notariés et autres écritures, que sont inscrites les annales de l'art des règnes des Valois. Qui de nous connaît quelque peu cette école, dite de Fontainebleau, dont les productions de toute nature n'ont jamais été classées avec méthode? J'ajouterai de plus, mon cher ami, qu'il faut habiter Paris pour se livrer à ces investigations, et non la Vendée, où les éléments de comparaison et de critique font presque absolument défaut. Je ne le sens que trop bien en vous adressant ces lignes. Que de choses j'aurais à vous dire, si je n'étais arrêté par la pénurie des documents, et pourtant ma bibliothèque de curieux provincial renferme un certain nombre de livres indispensables, pour entrevoir, tout au moins, les aspects principaux de la question qui nous occupe.

Les choses demeureront à ce point, tant qu'on n'aura pas organisé, comme je le demande depuis si longtemps, une exposition, uniquement composée des œuvres françaises, comprises entre le milieu du XVe siècle

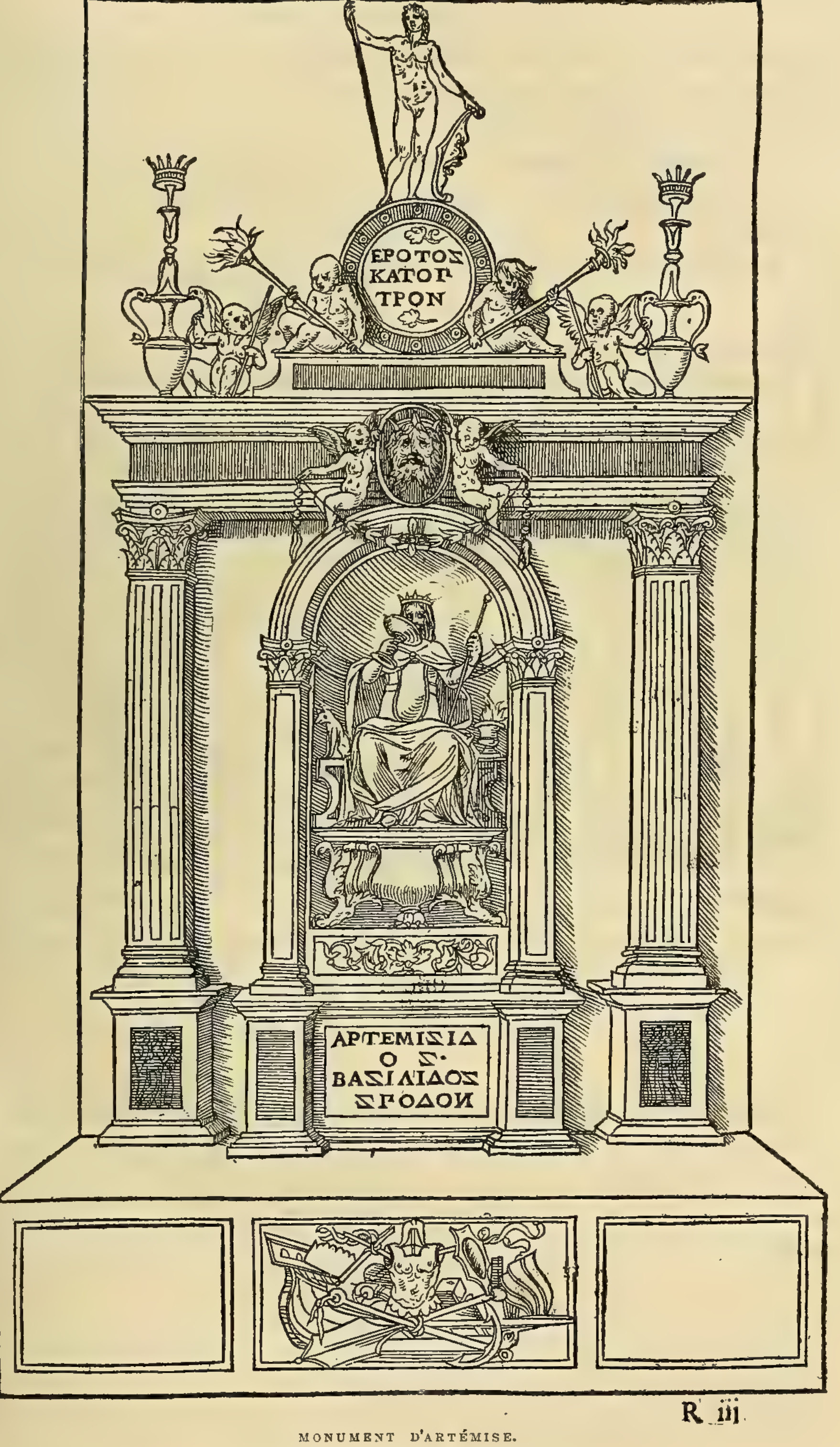


LE SACRIFICE A PAN. (*Songe de Poliphile :* édition italienne.)

et celui du XVIIe : sculptures, médailles, peintures, miniatures, émaux, dessins, gravures, orfèvreries, reliures, tapisseries, broderies, meubles artistiques, etc., etc. C'est, je le répète avec persistance, le seul moyen de déblayer le terrain, de le débarrasser enfin des vieilles erreurs qui l'encombrent. Il en ressortira des indices de filiations, des groupements par école, qui permettront de tracer les grandes lignes et de voir quelque peu clair dans ce dédale. La sagacité des chercheurs, une fois mise sur la voie, fera le reste.

Je ne saurais trop vous recommander cette idée, mon cher directeur. Que vos collaborateurs et amis la mettent en pratique, et vous aurez tous rendu à l'histoire de l'art français le plus signalé des services. Nous ne saurions demeurer davantage dans l'état humiliant d'ignorance où nous sommes de la plupart de ses points essentiels. Partout, à l'étranger, le jour se fait sur les origines des arts nationaux; pouvons-nous rester en arrière?

Il est un livre, orné de planches exquises, qu'on a particulièrement rapproché du *Songe de Poliphile :* la relation de l'Entrée de Henri II à Paris, le 16 juin 1549, éditée par le libraire Jacques Roffet. Une parenté d'école assez proche existe en effet entre eux, et l'ordonnateur des décorations monumentales, établies sur divers points de la capitale à l'occasion de cette exhibition princière, a probablement pris l'idée de son obélisque, couvert de prétendus hiéroglyphes, porté par un rhinocéros, dans l'*Hypnerotomachie*, où se voit un éléphant chargé d'un fardeau semblable. Mais j'avoue ne pas reconnaître la même main dans les deux séries de figures. Les dessins de l'entrée de Henri II, d'un caractère élégant, ferme et précis, rappellent trop exactement, dans la partie architecturale, essentielle en eux, celle de certaines portions du Louvre de Pierre Lescot, pour qu'on ne les attribue pas, avec vraisemblance, à ce célèbre artiste, ou à quelque autre, travaillant sous sa direction immédiate. La figure seule du roi à cheval pourrait bien être d'une main différente; de celle d'Étienne Delaulne, par exemple, auquel elle fait songer. Étienne Delaulne était un dessinateur d'une imagination féconde et d'une rare distinction de trait, surtout dans les productions de ses jeunes années et dans celles qui accusent la maturité de son talent. Briot, le célèbre orfèvre, travaillait sur ses patrons; les graveurs en médailles lui en demandaient aussi; les imprimeurs et les libraires se disputaient l'honneur d'avoir des marques de sa composition, à mettre en tête des volumes sortant de leurs officines. Je citerai, en particulier, celle des in-folio de Sébastien Nivelle, d'une si belle ordonnance, dont j'ai longtemps possédé le croquis, avec variantes, finement dessiné à la plume et lavé



MONUMENT D'ARTÉMISE.

(*Songe de Poliphile :* édition française.)

d'encre de Chine sur vélin. Dans l'un des compartiments de ce croquis, le sujet de la *Charité romaine* était compris d'une tout autre façon que dans la gravure définitive.

L'exemplaire de l'entrée de Henri II, qui fait partie de ma bibliothèque, est celui du poète Philippe Desportes; il a reçu deux fois sa signature.

A Delaulne il faut également attribuer, suivant moi, les dessins des



TRIOMPHE DE L'AMOUR (2e partie.).

(*Songe de Poliphile :* édition française.)

gravures sur bois qui ornent l'édition originale de la traduction française du *Décameron* de Boccace, publiée en 1545 par Estienne Roffet. Ils doivent compter au nombre de ses premières productions. Or il n'y a nul rapport, non plus, entre ces images et celles de l'*Hypnerotomachie* française.

VII.

Si les enseignements apportés par le *Songe de Poliphile* n'ont produit qu'un résultat restreint en Italie, il n'en fut pas de même en France, à dater de son impatronisation dans notre langue, comme le constate

Félibien. Permettez-moi, mon cher ami, de vous apporter quelques témoignages de cette influence sur l'art national, recueillis uniquement dans l'Ouest.

Le premier qui me vient à la mémoire est un bas-relief de médiocre exécution, encastré dans la façade d'une maison sise rue de la Juiverie, à Nantes. C'est la copie presque servile de la figure emblématique de femme portant une tortue d'une main et une paire d'ailes de



TRIOMPHE DE L'AMOUR (1re partie.)

(*Songe de Poliphile:* édition française.)

l'autre, placée au feuillet 46 de l'édition de 1546. Mon collaborateur et ami, M. Dugast-Matifeux, a publié, sur la maison décorée de ce bas-relief, une fort intéressante notice, où il a clairement établi que le sujet qu'il représente a été emprunté aux illustrations de l'*Hypnerotomachie.* (*Annales de la société académique de Nantes,* année 1873, p. 370-77.)

Je citerai ensuite l'ancienne fontaine de la cour d'honneur du château de Vouvent (Vendée), imitée de celle reproduite au feuillet 30, mais dont il n'existe plus que la vasque supérieure en granit, et deux des *Mélusines,* ayant le corps terminé en queue de poisson, qui tenaient la place des quatre harpies figurées sur l'original. Les *Mélusines* ont reçu l'hos-

pitalité dans le jardin d'un des habitants du lieu, tandis que la vasque est abandonnée dans un coin d'affiage, à l'entrée du bourg. Cette fontaine avait probablement été construite, sous Henri II, pour le grand chambellan Longueville, apanagiste de Vouvent et de Mervent.

Vient après un débris de bas-relief en pierre de Chauvigny, près de Poitiers, recueilli aux environs de Thouars par M[lle] Renard, marchande de curiosités à Niort; bas-relief qui est la reproduction exacte de l'image du Soleil supporté par un aigle, gravée au feuillet 34, et dont le prototype est donné dans ma précédente lettre (t. XIX, 2e période, p. 548). Il provient peut-être du château d'Oiron, bâti par les Gouffier. Dans la collégiale, construite sur les dépendances de cette demeure princière, est le tombeau de l'amiral de Bonnivet, l'un d'eux, qui, lui aussi, avait pris pour emblème, comme Alde Manuce, l'ancre entourée d'un dauphin et la devise : FESTINA LENTE [1]. Je ne dois pas oublier non plus un carreau de terre cuite émaillée, de fabrication poitevine, du commencement de la seconde moitié du XVIe siècle, sur laquelle se voit, en relief, le rébus gravé au folio 86, avec la légende : *Pace ac concordia parvæ res crescunt. Discordia maximæ dilabuntur.* Cette curieuse terre cuite a été récemment trouvée à Cholet (Maine-et-Loire).

Il est un cinquième emprunt fait au *Songe de Poliphile :* la marque typographique d'Antoine Dangicourt, le premier imprimeur qui se soit établi à Fontenay-le-Comte vers 1550. Elle représente un génie ailé, recevant dans ses mains la manne céleste, avec la légende : ANGE Y COVRT. L'Amour perçant d'une flèche le ciel, d'où descendent des gouttes d'or, placé au feuillet 59, en a fourni le modèle.

Je terminerai cette nomenclature en rappelant le parti qu'a tiré Bernard Palissy, alors domicilié à Saintes, de certains passages du texte de Francesco Colonna, pour la composition de ses rustiques figulines. Ces passages ont été signalés dans l'*Art de terre chez les Poitevins*, p. 107. Il en est d'autres, relatifs à l'ornement des jardins et à l'usage qu'on peut faire des courants d'air pour produire des sons, plus ou moins harmonieux, à l'aide de *flageols* disposés à cet effet, qui n'ont pas été mentionnés dans cet ouvrage.

Avant Bernard Palissy, le continuateur de Rabelais avait déjà fait son profit des conceptions architecturales de Francesco Colonna.

La plupart des autres régions de la France, explorées avec le même soin, donneraient des résultats identiques. Il ne s'agit que de savoir

1. Voir la gravure de ce tombeau, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, 2e période, p. 565, article de M. Anatole de Montaiglon sur la famille des Juste.

chercher, pour trouver nombre d'indications analogues. Sur la surface entière du royaume se répandit, par exemple, à dater de 1546, le goût des jardins et parterres à l'italienne, avec buis, cyprès, genévriers, myrtes et autres arbres verts taillés, et avec tonnelles et treillis.

Cette enquête préparatoire, achevée, fournirait les éléments d'un des chapitres les plus intéressants du travail d'ensemble sur le *Songe de Poliphile*, dont j'ai indiqué les divisions principales, au commencement de cette lettre.

VIII.

La traduction de Jacques Gohori et de Jean Martin a été publiée, comme nous l'avons vu, pour la première fois en 1546. Cyaneus en fut l'imprimeur et Jacques Kerver l'éditeur. En voici le titre : *Hypnerotomachie ou Discours du Songe de Poliphile, déduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia. Soubz la fiction de quoy l'aucteur, monstrant que toutes choses terrestres ne sont que vanité, traicte de plusieurs matières profitables et dignes de mémoire. Nouvellement traduict de langage italien en françois.* A Paris, pour Jacques Kerver, aux deux cochetz, rue Saint-Jacques, M.D.XLVI. Avec privilège du Roy, in-folio. Sur le dernier feuillet est un hermès, avec la devise NE ME PRÆTERI.

Le volume fut dédié à Henri de Lénoncourt, frère du protecteur de Jean Martin, qui se plaisait aux bâtisses artistiques, et qui a fait reconstruire le château de Nanteuil-le-Haudouin, domaine érigé pour lui en comté le 14 mai 1543.

Deux réimpressions, presque identiques à la précédente, ont été faites en 1553 (parue en 1554 [1]), et en 1561, pour le compte du même Jacques

(1) L'exemplaire de l'édition de 1554, venu en ma possession, est celui de Jacques Androuet Du Cerceau, qui a inscrit trois fois sa signature sur le feuillet de garde de la fin. Entre ces signatures sont les vers suivants, transcrits également de sa main, et dont l'esprit consonne avec la donnée générale du livre :

Tant seullement te souviendra ung jour
Que je suis mort, poursuivant ton amour.

Tousiours loyal je seray
A celle que j'espouseray.

Je veux, mon cœur, que jamais ne t'adonne
D'aymer, s'il faut qu'à changer t'abandonne.

On y lit aussi cette devise, empruntée aux sépultures de Brou :

Fortune, infortune, fors une.

Elle a dû y être mise vers l'époque où Du Cerceau revint du voyage d'Italie, qu'il fit dans sa jeunesse, avant d'être marié.

Kerver. La première est sortie des presses de Marin Masselin; la seconde, de celles de Jean Le Blanc. Les bois et les capitales de l'édition de 1546 ont été employés dans l'une et l'autre; seulement l'hermès final a été remplacé par une grande licorne accroupie, soutenant un cuir, sur lequel se voit le monogramme de l'éditeur, avec la légende : *Dilectus quemadmodum filius unicornium.*

En 1600, Béroalde de Verville remania cette traduction pour l'appliquer à la science hermétique, y ajouta une préface, d'une obscurité calculée, à l'adresse des adeptes des sciences occultes et un frontispice, gravé sur cuivre, à l'avenant, et la fit paraître sous ce titre, encadré dans une bordure appropriée au sujet : le *Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses, qui sont représentées dans le Songe de Poliphile, dévoilées des ombres du songe, et subtilement exposées par Béroalde.* A Paris, chez Matthieu Guillemot,... 1600 ; in-4°. — Les mêmes planches, utilisées précédemment, ont encore servi; ce qui est fâcheux, car une interprétation de ces gravures par un contemporain de Henri IV eût eu son cachet propre et eût caractérisé la transformation qui s'opérait alors dans l'art.

Une traduction anglaise, incomplète, avait vu le jour chez Simon Waterson, à Londres, en 1592 ; in-4° avec figure sur bois. Ne l'ayant pas vue, je ne puis en parler.

Durant les XVIIe et XVIIIe siècles, plusieurs artistes, quelques-uns illustres, Lesueur et Poussin, entre autres, demandèrent des sujets de tableaux à l'*Hypnerotomachie*. Les architectes ne se firent pas non plus faute d'y puiser certaines inspirations, presque toujours heureuses.

Au cours de la même période, l'*Hypnerotomachie*, sans être tout à fait oubliée, n'a pas eu grand crédit, au point de vue littéraire. Elle a fourni çà et là matière à quelques citations, à quelques légers commentaires de la part de Prosper Marchand, Quétif, Zani, Dibdin, Jackson, etc. La Monnoye en a fait le sujet d'une dissertation dans son édition du *Menagiana* de 1715 (t. IV, p. 69). Un des contes de Mirabeau, qui parurent à Londres de 1780 à 1785, est intitulé le *Songe de Poliphile*. En 1804, enfin, l'architecte J.-G. Le Grand en a fait imprimer une troisième traduction libre, où il s'est spécialement préoccupé des questions ayant trait à son art (P. Didot l'aîné, 2 vol. in-12). Il a placé, en tête de son texte, une notice très incomplète, riche en erreurs de plus d'un genre, et, à sa suite, des observations non moins superficielles. — Il en a donné une seconde édition, imprimée avec luxe, en deux volumes in-4°, par Bodoni, de Parme. Une troisième, in-folio avec gravures, a, dit-on, été en préparation. Il n'est pas à regretter qu'elle soit restée à l'état de projet,

à moins que Prud'hon n'eût été chargé de la composition des dessins; illustrations passionnées, qui eussent singulièrement étonné, il faut bien le dire, le pauvre « *amoureux transi* » de Polia, s'il les eût vues.

La jolie nouvelle de Charles Nodier, intitulée *Franciscus Columna,* parue en 1843 dans le *Bulletin des amis des arts*, a rendu de nouveau le nom de l'auteur de l'*Hypnerotomachie* populaire. Le libraire Techener l'a rééditée à part l'année suivante.

Ceux des lecteurs de la *Gazette* qui veulent avoir des renseignements bibliographiques précis sur le *Songe de Poliphile* doivent avoir recours au *Manuel du libraire et de l'amateur de livres* de Brunet. Je ne puis entrer ici dans cet ordre de détails, mais je recommande, d'une manière spéciale, à tous ceux qui s'intéressent à l'art de la Renaissance la recherche et l'étude des deux éditions italiennes et de celles imprimées en France de 1546 à 1561. Ils y puiseront des indications de toutes sortes, qu'ils auront, plus d'une fois, occasion d'utiliser.

Permettez-moi, mon cher directeur, de m'arrêter ici. En vous adressant ces quelques notes, j'ai voulu répondre à votre appel, dans la mesure de mes forces, fort restreintes comme vous le voyez, et vous donner un témoignage de bonne confraternité.

BENJAMIN FILLON.

La Court de Saint-Cyr-en-Talmondais, 15 mars 1879.



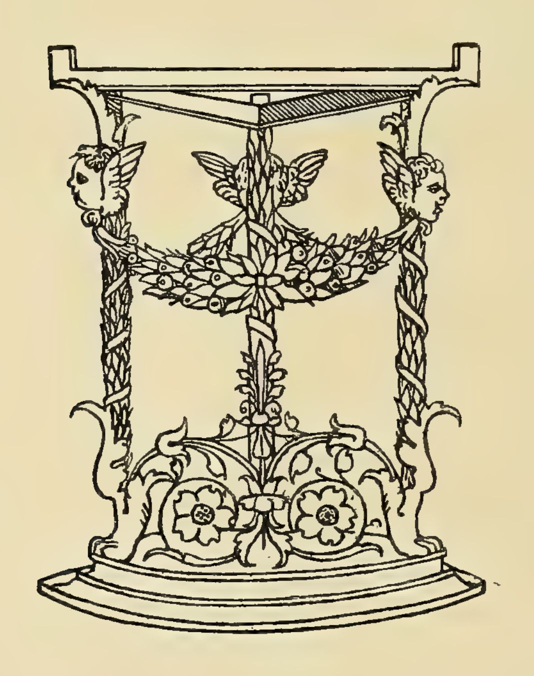
P.-S. — Au moment où j'achève la correction des secondes épreuves de la précédente lettre, j'apprends que M. Claudius Popelin, l'éminent artiste qui, de nos jours, a restauré chez nous les grandes traditions de l'émaillerie, va prochainement publier l'*Hypnerotomachie* en notre langue, avec la reproduction totale des planches des éditions originales italienne et française. Le sentiment de satisfaction que j'éprouve à cette nouvelle est d'autant plus vif que M. Popelin, appliquant son esprit, très perspicace et très ouvert, à certaines questions non encore résolues, ne peut manquer, soit de les élucider, soit de les présenter, tout au moins, sous un jour favorable à leur solution définitive.

Une notable partie de notre public est déjà préparé à bien accueillir une communication de cette nature, qui demande, pour être appréciée à sa valeur, une éducation à la fois artistique et littéraire, qu'elle aidera

certainement à développer. Elle fera mieux comprendre à ce public les origines de certaines délicatesses de sentiments et de formes dont il n'a peut-être pas suffisamment conscience, et le mettra surtout au courant des initiations réciproques, échangées, à diverses reprises, dans l'ordre intellectuel, entre l'Italie et la France. La comparaison des éditions du *Songe de Poliphile,* données dans les deux pays, est, à ce point de vue, très instructive.

Je ne puis, aujourd'hui, que souhaiter la bienvenue à cette nouvelle œuvre de l'émailleur-écrivain, me réservant, lorsqu'elle sera livrée à la publicité, d'en rendre compte dans la *Gazette.*

B. F.



LE

MUSÉE CÉRAMIQUE DE SÈVRES

(PREMIER ARTICLE)



Denis Riocreux eût-il éprouvé un bonheur sans mélange s'il lui eût été donné d'installer dans les nouvelles galeries de la manufacture de Sèvres le musée céramique qu'il avait si patiemment créé?

Certes il aspirait ardemment à le faire sortir des salles obscures et encombrées où il avait été forcé de l'emmagasiner; mais là où il espérait des dispositions parfaites, il se fût heurté contre les réalités de l'irrémédiable.

Or le monument qui a été bâti pour contenir le musée céramique a pour premier défaut d'avoir une entrée centrale qui donne accès à un salon où l'on a cru devoir sacrifier à l'architecture. Ne sachant qu'en faire, on garnira ses murs noyés d'ombre de quatre tentures que l'on tisse aux Gobelins d'après les cartons de M. Lechevallier-Chevignard, et qui figurent les quatre opérations

de la céramique : le tournassage, le réparage, la peinture et la cuisson, qui s'appellent *Tornatura, Sculptura, Pictura* et *Flamma,* dans le latin élégant de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Puis, sous le jour vertical d'un plafond vitré, on a disposé les grandes pièces et les pièces colossales que l'on fabrique aujourd'hui à Sèvres.

Ce salon ou ce vestibule central coupant en deux parties égales les galeries, on a songé naturellement à mettre d'un côté les poteries opaques, de l'autre les poteries translucides, suivant les deux grandes divisions adoptées par A. Brongniart. Mais il a fallu y renoncer, afin de ne pas avoir de vides d'un côté et pas assez de place de l'autre.

Une épine centrale formée d'armoires adossées divise en deux parties chaque galerie, qui est elle-même subdivisée en trois travées par d'autres vitrines normales aux murs.

Cinq armoires centrales correspondent à chaque travée. Les premières reçoivent les monuments typiques de chaque section : les doubles garnissent les vitrines des travées latérales, quand ces vitrines ne sont point remplies par des séries particulières qui, formées en dehors du plan adopté par A. Brongniart, présentent un intérêt d'un autre ordre. Les plus grandes pièces se dressent sur des tables qui occupent le milieu de chaque travée latérale.

A l'extrémité de chaque galerie, ces travées sont fermées; les unes servent de magasins, les autres forment des salons affectés à des séries particulières. Quelques monuments de grandes dimensions, rapprochés autant que possible de leurs similaires des armoires centrales, décorent ce que nous appellerons le vestibule de ces salons.

Ces travées d'égales dimensions, cette rigidité égalitaire du plan, apportent de grands obstacles, on le conçoit, à ce que le classement par genres, par époques et par pays puisse s'y faire avec toute l'élasticité nécessaire. Une travée peut être trop étroite pour une classe de produits, et trop large pour une autre ; d'où la nécessité d'enjambements.

Enfin les pièces de trop grandes dimensions, en outre de celles de la salle d'entrée, ont dû être reléguées dans une sorte de crypte qui sert de vestibule central au rez-de-chaussée et qui, lorsque la porte d'entrée est fermée, ne reçoit un peu de jour que par le vitrage de l'escalier qui est placé en hors-d'œuvre. C'est là que sont reléguées les pièces les moins aimables de la céramique, en dehors de toute classification.

De plus, ce vestibule donne accès latéralement, d'un côté, aux bureaux de l'administration, à la bibliothèque, etc., de l'autre, à des salles trop basses et mal éclairées où les produits de vente de la manufacture sont exposés.

L'installation matérielle du musée est faite, d'ailleurs, avec tout le luxe habituel, en France, dans les établissements de l'État.

L'ordre suivi pour le classement est, ainsi que nous l'avons indiqué, celui qu'Alexandre Brongniart a adopté pour le beau livre qui porte le nom de *Description méthodique du musée céramique de Sèvres.*

Cette description est le catalogue illustré de ce qu'était le musée en 1845.

Procédant du simple au composé, et, suivant ainsi les développements techniques et historiques de l'art de terre, A. Brongniart commence par les poteries qui se présentent dans toute la nudité rugueuse de la terre cuite ; passe aux vases lustrés et peints de l'antiquité, aux terrailles vernissées du moyen âge et aux faïences émaillées de la renaissance et des temps modernes.

Abordant alors les produits dont la composition un peu différente offre plus de résistance, il étudie les grès, qui sont un intermédiaire entre la faïence et la porcelaine, qui est le dernier mot de la céramique, et par laquelle il finit.

Ces grandes divisions de poteries à pâte tendre, mates, lustrées, vernissées, émaillées, de poteries à pâte dure opaque, et de poteries à pâte dure translucide, A. Brongniart les a subdivisées par pays et par époques, de façon à former une encyclopédie méthodique de la céramique.

Cette belle classification, adoptée par D. Riocreux dans l'arrangement provisoire de ce qui était pour lui plutôt un magasin qu'un musée, M. Champfleury l'a suivie dans les nouvelles galeries qu'il vient d'installer, et il l'a rendue évidente par un système d'étiquettes qui accompagnent et signalent chaque objet. De telle sorte que le catalogue ainsi fractionné en autant d'étiquettes qu'il y a d'articles différents est mis à la portée des visiteurs et sert à leur enseignement, même lorsqu'ils ne sont poussés que par une curiosité banale.

Celui qui, sachant lire, ne tirerait aucun fruit d'une visite au musée céramique de Sèvres, coordonné et étiqueté ainsi qu'il l'est, y mettrait certes beaucoup de mauvaise volonté.

Ce sont la chimie et la physique, et non l'art, qui ont servi de bases à cette classification, on le voit. Mais, bien que les grossières poteries à peine cuites des aborigènes de la Gaule, récemment découvertes dans les cavernes des vallées du Midi, soient de même nature que les briques moulées à la mécanique et cuites à la houille, qui entrent dans nos constructions modernes, un certain ordre s'établit naturellement de par la chronologie. Les produits de chaque pays se succèdent suivant les progrès de la civilisation, et rendent les comparaisons faciles.

Aussi le musée céramique de Sèvres a-t-il produit une grande impression sur les visiteurs sérieux qui sont venus de tous les pays l'étudier pendant l'Exposition dernière. Il y en a certes de plus riches, et en grand nombre dans certaines séries spéciales, mais il n'y en a pas de plus complets ni de mieux ordonnés, avec une méthode plus claire et plus naturelle.

Une course rapide devant ses vitrines, en suivant l'ordre adopté, en fera facilement apprécier l'économie.

Les armoires de l'épine centrale, nous le répétons, sont la base de la classification; celles des travées correspondantes n'en sont que les corollaires, quand elles ne sont pas des hors-d'œuvre.

POTERIES MATES.

Armoire n° 1. L'Égypte antique. — La série des poteries mates, rouges ou jaunes, qui consiste en quelques vases de formes très simples, se trouve, dès le commencement, interrompue par l'introduction des terres vernissées et peut-être émaillées, qui logiquement auraient dû être introduites dans d'autres séries. Ces sortes de grès, que recouvre une couche bleue ou verte, quelquefois grise, forment des vases à parfums, des tasses et des statuettes hiératiques, dont une tunique sans plis enveloppe les membres rigides.

A côté des spécimens antiques on a exposé des imitations, essais de laboratoire tentés par M. A. Salvetat, le directeur des travaux chimiques de la manufacture.

Armoire n° 2. Grèce et Phénicie. — Les pièces archaïques grecques ressemblent terriblement à ce que nous trouverons plus loin dans l'armoire consacrée aux poteries péruviennes, et les comparaisons que l'on peut faire entre les produits barbares des différents pays, même les plus éloignés géographiquement et dans l'ordre des temps, sont fécondes en surprises.

Quelques-unes des poteries mates exposées dans cette armoire sont d'origine connue; plusieurs proviennent des fouilles de Milo.

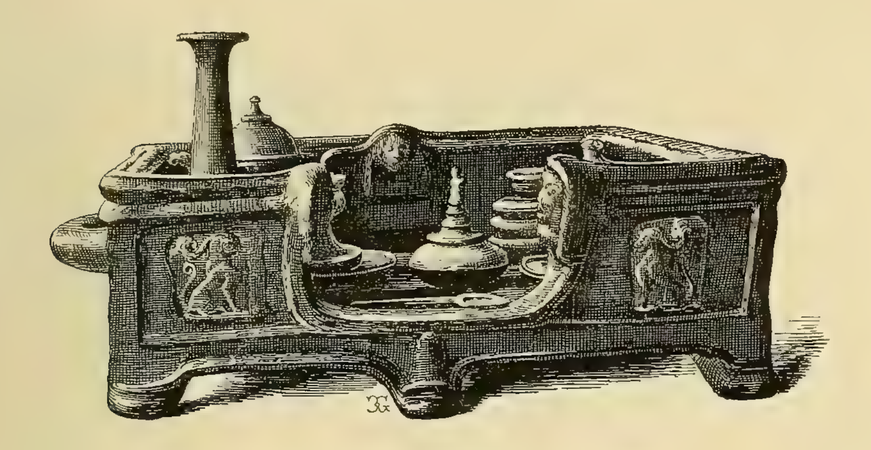
POTERIES MATES ET LUSTRÉES.

Armoires n[os] 3 à 5. Grèce. — Poteries lustrées entièrement ou partiellement en jaune, en noir et en rouge brun : soit que ce lustre soit étendu uniformément, soit qu'il serve à dessiner des ornements ou des sujets, soit enfin qu'il se combine avec des peintures à froid.

Nous n'avons pas à redire ici ce qui a été si bien dit jadis par M. le baron de Witte, sur les vases grecs. Bien que le Musée de Sèvres soit loin

d'offrir les richesses que l'on rencontre au Louvre, il possède cependant des échantillons de toutes les formes et de tous les décors, depuis les pièces archaïques de forme égyptienne, sur le flanc desquelles s'enroulent des frises de liens de style presque assyrien, peints en rouge, jusqu'aux élégants lecythos athéniens, dont la panse allongée conserve encore quelques traces de peintures qui s'effritent chaque jour. Parmi les vases peints, nous signalerons une amphore panathénaïque à figures noires sur fond jaune — une des douze connues — donnée en prix pour une lutte à la course en l'année 332 avant J.-C.

Nous publions un Kelêbé, décoré de figures en réserve sur un fond noir, qui présente cette particularité d'avoir ses peintures inachevées



POTERIE LUSTRÉE ANTIQUE (ÉTRURIE).

(Nécessaire de repos. — Tombeaux de Chiusi.)

d'un côté, celui que montre la gravure d'en-tête. Tandis que, d'un côté, le lustre noir appliqué après coup couvre entièrement le fond, de l'autre, ce fond est simplement indiqué par un large trait irrégulier qui cerne les figures. Un apprenti, sans doute, devait compléter le décor.

Quelques personnes cependant pensent que c'est avec intention que les peintures ont été laissées en l'état où nous les voyons, et un essai de ce système a été fait à Sèvres même, sur des vases exposés en 1873 au Palais de l'Industrie. Nous devons dire que l'essai était peu satisfaisant.

Nous noterons une nombreuse série de vases provenant des fouilles de Gnatia (Apulie), d'un décor très particulier. Sur un fond noir uniforme, s'enlèvent, en couleurs très empâtées, des guirlandes de feuilles de vigne et de masques bachiques en blanc jaunâtre et en rouge orangé.

Armoire n° 6. Étrurie. — Poteries mates et lustrées. — Ces poteries

épaisses, aux formes généralement rigides, lustrées de noir, sont souvent décorées de frises en relief. Parmi les pièces trouvées dans les tombeaux de Chiusi, nous signalerons l'ensemble dont nous publions une gravure, composé de quatorze objets de table placés dans une sorte de caisse échancrée sur l'une de ses faces.

Armoire n° 7. — Poteries celtiques, gauloises et gallo-romaines, mates et lustrées. Ici nous tombons dans les bas-fonds de la barbarie. Des vases aux formes incertaines, en terre grossière, parfois micacée, façonnée sans l'emploi du tour, décorée à coups de pouce, tant l'ornement est un besoin naturel chez l'homme, et imparfaitement cuite, remplissent cette armoire.

Armoire n° 8. — Poteries romaines mates et lustrées.

Nous qualifions très à tort du nom de samiennes ces belles poteries rouges, souvent à reliefs, dont on retrouve des débris partout où s'est étendue la domination romaine. Les modèles sont évidemment d'importation italienne, et il en est peut-être de même de la terre, dont la composition est partout la même; mais on ne saurait le dire de la fabrication, car les moules ont été trouvés, en beaucoup de lieux, à côté des vases qu'on y avait façonnés. Les marques des potiers qui les fabriquaient forment d'amples listes et se trouvent parfois différentes sous des vases décorés des mêmes modèles; peut-être un jour en découvrira-t-on les centres de fabrication.

Armoire n° 9. — Poteries mates du VIIe au XVIe siècle, trouvées en France. Les fouilles nombreuses exécutées par l'abbé Cochet en Normandie, par M. Mathon dans l'Oise, par M. Moreau à Caranda (Aisne), et par une foule d'autres explorateurs dans d'autres régions, ont mis au jour un grand nombre de poteries, de couleur noire, de formes simples, parfois élégantes; malgré leur rigidité, décorées d'empreintes géométriques, qui appartiennent aux époques mérovingiennes et descendent sans doute jusqu'aux carolingiens, dont les tombeaux assez mal connus jusqu'ici, doivent souvent être confondus avec ceux de l'ère précédente. Quant au moyen âge, que nous retrouvons plus loin, il n'a que des vases, des pots à encens... de terre rugueuse, et d'un assez pauvre aspect, malgré les quelques traits d'ocre rouge qui ébauchent un décor sur leurs flancs de forme indécise.

Armoire n° 10. — Poteries péruviennes antiques. — Celles qui sont mates rappellent beaucoup nos poteries celtiques, et celles qui sont lustrées, avec un décor géométrique en rouge ou en brun, se rapprochent tellement de certaines terres grecques archaïques, qu'il serait parfois difficile de les distinguer.

Armoire n° 11. Poteries mexicaines. — Elles semblent se distinguer de celles du Pérou par des formes moins élégantes et par la préoccupation de donner aux vases l'aspect de masques ou d'animaux. Un décor appliqué à froid sur un fond orangé et composé de dessins géométriques se rencontre sur quelques poteries de formes rigides, d'avant la conquête.

Armoires n°s 12 à 15. Poteries modernes d'Europe orientale, d'Asie, d'Afrique et de Polynésie. — De celles-là nous n'avons rien à dire. Tout le monde en connaît la barbarie. La comparaison avec ce que le



TERRE VERNISSÉE FRANÇAISE.

(Broc du xve siècle.)

monde antique nous a transmis de plus archaïque ne leur serait pas favorable.

Ici s'arrête la série des armoires. Trois travées y correspondent. Les deux premières renferment les vases grecs et les poteries américaines qui n'ont pu trouver place dans les armoires centrales.

Dans la troisième, la série est interrompue. Deux de ses côtés sont occupés par les produits de la plastique dans tous les temps, depuis les urnes funéraires, les antéfixes et les frises, que l'acquisition de la collection Campana a répandues en si grand nombre dans les musées de France, jusqu'aux briques que la Renaissance employait en revêtements dans les pays privés de pierre à bâtir et à sculpter.

Les carreaux vernissés du moyen âge et de la Renaissance garnissent toute une armoire du troisième côté. Aux mosaïques grossières formées au xie siècle par la juxtaposition de morceaux de terre cuite de différentes couleurs succèdent les motifs formés par l'incrustation de terre d'une couleur dans un pavé d'une coloration différente; motifs qui se développent et se complètent par la juxtaposition de plusieurs pavés, et qui changent de caractère suivant les siècles. Avec le xvie siècle, le procédé change, et le dessin est exprimé par l'impression en creux des motifs que revêt une même glaçure.

Parmi les quelques grandes pièces exposées à la suite des armoires, dans le vestibule des cabinets qui remplacent les travées à l'extrémité des galeries, et qui y sont placées en dehors des séries, nous signalerons une Vierge avec l'enfant Jésus, grande figure en pied émaillée de blanc, que nous croyons d'Andrea della Robbia; un épi de faïence émaillée, du xvie siècle; un grand poêle allemand en terre vernissée de vert, et un palmier en faïence blanche accosté de deux enfants en terre cuite; tuyau de poêle fabriqué à Rouen par Henry, en 1780, et donné par M. Gustave Guellain, amateur rouennais connu par sa belle collection ainsi que par ses publications sur quelques faïences curieuses.

Enfin le poêle de la Convention, fabriqué par Ollivier au faubourg Saint-Antoine et reproduisant en terre émaillée de brun le modèle de la Bastille, qui a illustré le patriote Palloy, illustré lui-même par M. Champfleury, occupe une place d'honneur au centre du vestibule.

En reprenant la suite des armoires centrales adossées à celles devant lesquelles nous venons de passer, nous reprenons aussi la série des développements de la céramique.

POTERIES VERNISSÉES.

Armoire n° 16. — Poteries vernissées depuis l'antiquité jusqu'au xvie siècle.

C'est un fait acquis aujourd'hui que les anciens, en Italie du moins, savaient revêtir leurs poteries d'un vernis au plomb, bien qu'ils semblent ne l'avoir fait que rarement. Le moyen âge, qui employait industriellement ce vernis pour donner plus d'éclat à ses carreaux de pavage, l'a rarement appliqué sur la vaisselle. On s'étonne même qu'il n'ait point transporté sur celle-ci, plus qu'il ne l'a fait, le procédé d'incrustation d'une terre dans une autre. Un fragment de vase du Musée de Sèvres, montrant des fleurs de lis noires sur une terre rouge (xiie et xiiie siècles), et deux fragments de plat du Musée de Rouen, décorés d'incrustations

noires très fines sur une terre rouge (XIVe siècle), sont les seuls exemples que nous connaissons.

L'art s'est peu préoccupé d'embellir la vaisselle de terre au moyen âge : la noblesse et la bourgeoisie n'usaient que de l'argent, de l'étain et des bois précieux. C'était aussi le bois qui servait aux pauvres gens avec de grossières terrailles dont l'armoire n° 15 nous montre de nombreux spécimens.

Nous les retrouvons dans une armoire de la travée correspondante,



POTERIE VERNISSÉE, GRAVÉE SUR ENGOBE.

(Vase à Électuaire italien ; XVIe siècle.)

où Arthur Forgeais avait pu classer, avant de mourir, la collection de poteries mates et vernissées de tous les temps, trouvées dans le sol de ce qui fut Lutèce et de ce qui est devenu Paris, et données par lui au Musée céramique.

Parmi ces pièces de toute origine, fort probablement, que le commerce avait pu apporter dans Paris, vases, tasses, lampes, salières, jouets d'enfant, nous publions un broc à masque humain des commencements du XVe siècle et que l'on croit être une caricature, protestation de quelque potier parisien contre les Anglais, ses maîtres temporaires.

Les poteries à reliefs de Manerbe et de Beauvais, brique et vaisselle, complètent l'armoire n° 16.

Armoire n° 17. — Poteries vernissées du XVIe au XVIIIe siècle.

Avec les produits de la Chapelle-des-Pots (Charente) et les terres noires que l'on croit fabriquées dans le comtat Venaissin, nous y trouvons des spécimens des faïences de la Saintonge et des rustiques figulines de Bernard Palissy. Celles-ci cependant sont, pour la plupart, revêtues d'un émail et devraient, suivant une classification rigoureuse, occuper, ce nous semble, une autre place. Mais comme cet émail n'est pas une peinture, bien qu'il ait dû parfois être appliqué au pinceau, on peut à la rigueur



FAÏENCE DE PERSE.

(Plaque de revêtement.)

le considérer comme une simple couverte, comme les jaspures de quelques-unes de ses pièces.

Armoire n° 18. — Poteries vernissées italiennes et allemandes.

Armoires n°s 19 et 20. — Poteries vernissées de l'Orient, d'Amérique et d'Espagne.

Dans la travée correspondante sont exposés des plats en assez grand nombre, décorés par engobe, soit suivant un procédé pratiqué en Italie dès le xve siècle, où l'engobe encore frais est gravé de façon à laisser apparaître la terre sous-jacente dans le trait, soit suivant un procédé plus élémentaire qui consiste à figurer le dessin par le dépôt direct d'une terre autrement colorée.

M. Benjamin Fillon a contribué pour une large part au développe-

ment de cette section, où les produits de la Saintonge occupent une grande place.

Le vase à électuaire que nous publions et qui porte des écus où se voient d'un côté la vuivre de Milan et de l'autre les tourteaux des Médicis, est un spécimen de décor par engobe avec graffiti emprunté à l'Italie.

Les débris de grottes formés de cailloutage et de coquilles moulées en terre et revêtus d'émail jaspé, trouvés l'an dernier dans la cour du Carrousel ; un fragment du *Baptême du Christ*, plaque provenant des



FAÏENCE DE PERSE.

(Plaque de revêtement.)

fouilles du Jardin des Tuileries ; un moule en plâtre, des anciens ateliers des Tuileries, où travaillait Bernard Palissy, remplissent une vitrine de la travée.

GRÈS CÉRAMES.

Armoires n°s 21 et 22. — La France, l'Allemagne, l'Angleterre, la Chine et le Japon les remplissent de leurs produits, qui sont comme une porcelaine opaque dont la fusibilité varie avec la quantité de fer qui la colore. Les grès presque blancs peuvent en effet recevoir un décor de couleurs de grand feu, tandis que ceux qui sont presque noirs, comme

les boccaro de la Chine et du Japon, ne peuvent recevoir que des couleurs de feu de moufle.

FAÏENCE.

La faïence, on le sait, est une terre revêtue d'une couche de vernis rendu opaque par la présence d'une certaine quantité d'étain. C'est un silicate double dont une des bases est alcaline. Elle exige une température de cuisson beaucoup plus élevée que la poterie simplement vernissée au plomb.

On peut la décorer sur l'émail cru ; c'est ainsi qu'ont opéré les Italiens du XVIe siècle, et les couleurs doivent résister au degré de fusion de l'émail. On la décore aussi sur l'émail cuit. C'est ce que l'on fait trop de nos jours ; les couleurs ne s'incorporent que très imparfaitement à l'émail, qui n'éprouve aucune fusion dans les moufles où les pièces sont soumises à une température relativement basse.

Armoire n° 23. — Faïences hispano-moresques et persanes.

Si tout n'a pas été dit, nous ne dirons rien certainement sur cette section, qui renferme de fort belles pièces parmi les produits des fabriques d'Espagne et qui s'est considérablement accrue dans ces derniers temps pour ceux de l'Orient.

Les trois spécimens que nous publions sont tous trois des éléments ou des fragments de revêtements d'édifices. Celui que nous donnons en cul-de-lampe, de forme trapézoïde, est décoré de reliefs peints en bleu sur fond vermiculé en jaune d'or.

Armoires nos 24 et 26. — Faïences et majoliques italiennes.

Armoires nos 27 et 28. — Faïences de Nevers.

Armoire n° 29. — Faïences de Rouen.

Armoire n° 30. — Faïences de Rouen et de son école, depuis le XVIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Nous nous contentons de cette énumération, bien que parmi les pièces de Nevers il y en ait que les dévots à Poterat pourraient certainement réclamer comme appartenant aux commencements de la fabrication rouennaise, au XVIIe siècle.

Traversant maintenant la salle centrale, on retrouve dans l'autre galerie les mêmes dispositions et l'arête d'armoires adossées où se continue la série des faïences.

Armoires nos 31 et 32. — Faïences de Marseille, de Moustiers, de Clermont-Ferrand, etc.

Armoire n° 33. — Faïences des environs de Paris : Saint-Cloud, qui

imite le Rouen rayonnant avec un bleu vert épais; Bourg-la-Reine et Sceaux, qui imitent la porcelaine souvent avec un grand bonheur de réussite.

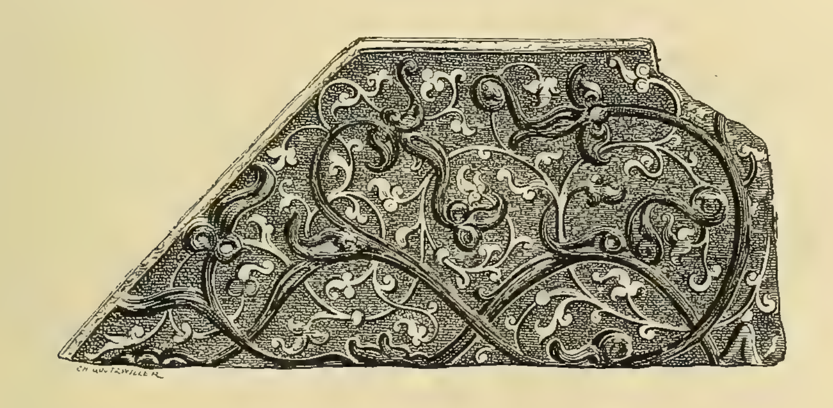
Armoire n° 34. — Faïences de Lille, Saint-Clément, Aprey, Strasbourg et Niederwiller et d'une foule d'ateliers secondaires que des notices locales ont trop bruyamment fait sortir du demi-jour qui leur convenait si bien.

Armoires n°s 35 et 36. — Faïences de Delft, de Bruxelles, de Marienberg, de Rostrand et d'Allemagne.

Armoire n° 37. — Faïences d'Espagne et de Portugal à décor bleu sale et jaune bistré.

ALFRED DARCEL.

(*La fin prochainement.*)



L'ORFÈVRERIE ESPAGNOLE

AU MOYEN AGE ET A LA RENAISSANCE[1]

I.



« *Pretiosa metallis*, » précieuse pour ses métaux, dit, en parlant de l'Espagne, le poète Claudien, qui caractérise ainsi, d'un mot, le côté pratique le plus réel de l'exploitation du sol de la péninsule ibérique par les anciens[2]. Plusieurs autres vieux auteurs font chorus sur ce point et vantent à l'envi les richesses plutoniennes de cette contrée « aurifère », dont la possession fut si vivement disputée, pendant une longue suite de siècles, par les peuples conquérants des alentours de la Méditerranée.

Dans un pays où les métaux abondent, durent se développer de bonne heure l'orfèvrerie et la bijouterie, ces deux industries sœurs qu'attire naturellement l'extraction des minerais. Les notions qu'on possède sur ce sujet sont, il est vrai, très sommaires; mais une recherche plus soigneuse ferait certainement rencontrer des preuves palpables de ce que la simple logique des faits nous porte à supposer. Le jour où les orfèvres et les bijoutiers espagnols auront intérêt à ne plus fondre les objets antiques d'or ou d'argent qu'on leur apporte, ils fourniront bien vite ces preuves, et en tel nombre

1. *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au moyen âge et à la Renaissance; documents inédits tirés des archives espagnoles*, par M. le baron Ch. Davillier. Paris, A. Quantin, imprimeur-éditeur, 1879, 1 vol. grand in-4°, orné de 19 planches à l'eau-forte et de nombreux dessins dans le texte.
2. *De laudibus Serenæ.*



Gazette des Beaux-Arts

L'ORFÈVRERIE EN ESPAGNE

Gourde Aiguière et Pendant de cou (1510)

qu'il n'y aura plus qu'à les ranger en leur ordre chronologique. Quelques bagues, bracelets, fibules et autres menus bijoux de toilette des époques celtibérienne et romaine sont à peu près tout ce que nous connaissons présentement. La plus belle, parmi les rares pièces échappées jusqu'ici au creuset, est de date relativement récente: c'est le disque votif d'argent appelé *Disque de Théodose*, trouvé près d'Almendralejo, dont nous donnons la gravure; mais il est de travail byzantin, et a été importé et non exécuté en Espagne. Il nous faut descendre jusqu'à la période wisigothe pour avoir des objets d'un intérêt capital, vraiment fabriqués dans la Péninsule.

C'est ce que constate, avec beaucoup de clarté, M. le baron Charles Davillier dans le beau livre qu'il vient de faire paraître sur l'orfèvrerie espagnole, livre tout plein de



DISQUE DE THÉODOSE.

renseignements nouveaux, à l'aide desquels il est enfin possible de se rendre compte des transformations diverses qu'a subies l'art de l'orfèvre et du bijoutier, au delà des Pyrénées. Après avoir résumé à grands traits le peu qu'on sait d'antérieur à l'invasion arabe, il consacre un chapitre spécial à nous initier au luxe des mosquées et des palais des conquérants; à l'habileté de leurs ouvriers dans le nielle, la damasquinure et l'émaillerie; à l'usage que faisait des produits de ces derniers la population musulmane des deux sexes.

Passant ensuite aux provinces restées indépendantes et chrétiennes, il nous montre quel fut le résultat de la juxtaposition, sur la même terre, de deux nationalités, de deux religions ennemies. En même temps que des froissements continuels en étaient la conséquence, que le fanatisme religieux se surexcitait de part et d'autre, outre mesure, une émulation « inconsciente, mais pleine d'ardeur », s'établissait au point de

vue de l'art et se traduisait par des œuvres d'une richesse inouïe. Dans les édifices, aussi bien que dans les objets du culte, dans les armes, les bijoux, les ustensiles de la vie privée, on rivalisait de luxe décoratif.

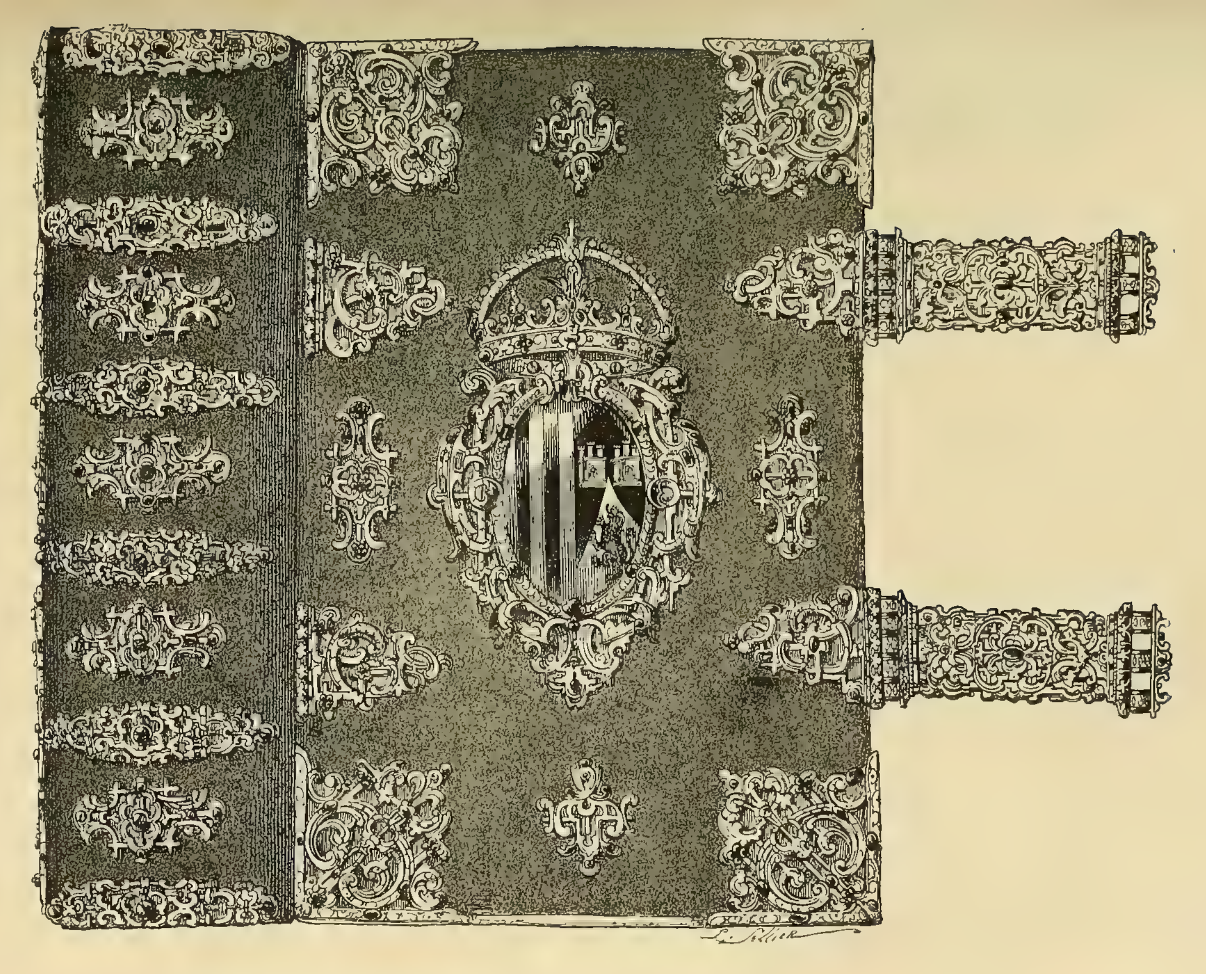
Mais, peu à peu, l'antagonisme, qui se perpétuait dans l'ordre politique et religieux, avait fini par s'attiédir dans l'ordre artistique. Ce contact de plusieurs siècles avait habitué, des deux côtés, les yeux à certaines formes, à certains motifs d'ornementation, et des amalgames s'étaient faits, sans qu'on puisse trop dire lequel des deux arts a le plus emprunté à l'autre. C'est surtout dans la damasquinure que sont perceptibles ces amalgames, et l'on sait quel prodigieux essor eut en Espagne cette industrie d'importation orientale.

Arrivant à la Renaissance, M. Davillier nous montre la longue persistance, chez les Espagnols, du style gothique qui, plus que chez nous-mêmes, y eut la vie dure. Ainsi devait-il en être dans le royaume catholique par excellence. Longtemps encore après l'an 1500, l'orfèvrerie et la bijouterie indigènes lui empruntèrent en maintes occasions leur ornementation surchargée de détails d'un goût équivoque, où l'influence moresque se faisait sentir. Le style gothique n'est mort que cent années plus tard, de la main de l'auteur de Don Quichotte qui, du même coup, a tué bien d'autres vieilleries surannées.

II.

Au moment où s'ouvrit, en Espagne, l'ère de la Renaissance, deux grands faits, qui eurent l'influence la plus décisive sur les destinées de l'art, s'accomplirent à brève distance l'un de l'autre. Le nouveau monde fut découvert, d'où résulta un prodigieux enrichissement pour le souverain, et quelque peu pour la nation. Moins d'un quart de siècle après, l'avènement à la couronne du fils de l'archiduc Philippe le Beau et de Jeanne la Folle, qui fut plus tard l'empereur Charles-Quint, mit l'Espagne en contact permanent avec les Flandres, pour lesquelles ce monarque avait une prédilection originelle, étant né à Gand. En même temps que les mines d'Amérique venaient suppléer, au centuple, à l'épuisement de celles de la vieille Hispanie, s'importait, des contrées voisines du Rhin, le goût des exagérations de la richesse. Combattu d'abord par l'influence italienne, ce goût prévalut néanmoins dans une large mesure et laissa spécialement des traces dans l'orfèvrerie. La reliure, datant de la fin du XVIe siècle, du *Devocionario* de Jeanne la Folle, écrit cent années plutôt, le démontre assez. Elle est en or émaillé et fournit un intéressant spécimen de l'émaillerie sur métaux d'élite, pratiquée de temps immémorial par les orfèvres espagnols, comme le constate M. Davillier, c'est-à-dire depuis l'époque où les pierres précieuses, étant devenues plus rares que par le passé, absorbées qu'elles avaient été, en partie, par le luxe prodigieux des mobiliers des églises et des mosquées, on s'ingénia à suppléer à cette pénurie par des colorations vitrifiées. L'usage de celles-ci remonte au moins au XIe siècle, et les émaux cloisonnés, d'origine arabe, ont dû servir primitivement de modèle.

Le mariage de Philippe II avec Isabelle de France, en 1559, fit pénétrer temporairement le goût français à la cour de Madrid, mais cette influence fut restreinte et n'eut qu'une durée éphémère. Rien n'était, du reste, plus naturel, surtout en ce qui concerne les bijoux. La parure de la française, honorée et libre, ne pouvait être celle de la femme subalternisée comme elle l'était en Espagne au XVIe siècle. La reine de



RELIURE DU « DEVOCIONARIO » DE JEANNE LA FOLLE.

(Biblioteca real, Madrid)

beauté, qu'entourent hommages et respects, se pare; on orne la vassale. Le bon goût, l'élégance native, sont le propre de la première; la richesse du décor, le partage de la seconde. En un mot, les bijoux de la femme sont toujours appropriés à son état social.

Le long séjour des Mores sur le sol espagnol avait largement influé sur les idées et les mœurs de leurs voisins. Le sexe le plus faible était tombé, chez ces derniers, dans un asservissement mal dissimulé, contre lequel ont eu beau protester les romans de chevalerie. Aussi semble-t-il y avoir toujours préféré la somptuosité à la grâce, et, lorsque le goût flamand fit invasion au delà des Pyrénées, les Espagnoles s'approprièrent volontiers le lourd harnais des opulentes bourgeoises des rives du Rhin, en l'exagérant parfois encore. Seulement, la tonalité des couleurs fut, chez elles, beaucoup mieux entendue. Le sentiment aristocratique de la race s'affirma davantage dans le choix des couleurs que dans celui des formes. Sous l'excès des pierres, des perles, des dentelles, des broderies, les individualités féminines gardèrent ce grand air que donne l'orgueil castillan, et le joyau lui-même, par la façon dont il fut traité, prit un aspect plus noble et plus fier.

Si nous embrassons d'ailleurs l'art espagnol dans son ensemble, au XVIe siècle, nous reconnaissons qu'asservi aux caprices d'un maître, depuis que Charles-Quint eut brisé, de sa main puissante, les ressorts vitaux de la nation et éteint tout esprit d'indépendance, il ne pouvait qu'être la répercussion d'une volonté unique. Grande était la part de préoccupation que les provinces rhénanes et allemandes donnaient à l'Empereur. L'Espagne, comme son souverain, avait sans cesse les regards tournés de ce côté, et cette tension d'esprit la prédisposait à recevoir les modes qui lui venaient du nord, d'autant plus que Charles lui prêchait l'exemple. Le type de la maison d'Autriche, caractérisé par la saillie de la lèvre inférieure, qu'il transmit à sa race, n'était pas vainement empreint dans les traits de ce prince. Un sang semi-germain faisait battre son cœur; ses instincts étaient à l'avenant, bien qu'il eût pris Titien pour premier peintre. Qui sait même si, dans ce choix, l'admirateur des grasses flamandes ne fut pas attiré surtout par la richesse de carnation des Vénus vénitiennes. Vivant un siècle plus tard, il eût préféré Rubens. — L'art espagnol ne pouvait donc que végéter sous un pareil protecteur.

Le fanatisme funèbre de Philippe II ne fut pas de nature à l'émanciper; mais le successeur de Charles-Quint se montra moins favorable aux innovations étrangères, à dater surtout du jour où la couronne impériale passa de la tête de son père sur une autre que la sienne, ce qui produisit une sorte de réaction en faveur de l'art national, sans provoquer pourtant, de sa part, un regain quelque peu vigoureux, ailleurs qu'en architecture. La tyrannie ne saurait rendre la santé aux malades qu'elle heurte. Le *divin* Moralès, évincé de l'Escurial, s'en retourna à Badajoz multiplier les minuties de son pinceau; de sorte que cette réaction permit simplement au vieux style gothique de se survivre, encore pour un temps, à lui-même.

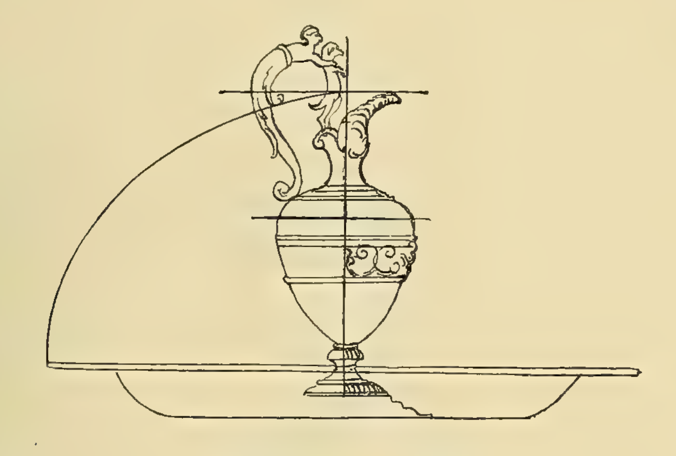
Sous Philippe III, dit *le Pieux*, fils abâtardi d'un tel père, l'art se réfugia, avec Herrera, dans un mysticisme farouche, tandis que certaines de ses branches se figeaient dans un archaïsme fade et dévot. Orfèvres et bijoutiers eurent, encore plus que sous Philippe II, pour occupation principale l'approvisionnement en ex-voto des sanctuaires en renom.

Sous Philippe IV, tous les ressorts gouvernementaux s'étant détendus, l'art, rendu à lui-même, put enfin respirer à l'aise. Par un revirement bien naturel après une si longue contrainte, il profita de son émancipation pour revenir aux sources vives de la

nature, depuis trop longtemps délaissées, et, poussant les choses à l'excès, il entra dans la voie d'un réalisme absolu, sous la direction de Velasquez et de Murillo.

III.

La seconde partie du livre de M. Davillier contient la liste chronologique des principaux orfèvres espagnols du xᵉ siècle au xviiᵉ; liste qui est, à elle seule, un document historique de haut prix. Parmi les nombreux noms qu'elle renferme on rencontre ceux de quelques-uns de nos compatriotes, jusqu'ici peu connus, que les *Archives de l'Art français* devront enregistrer. D'autres sont Allemands, Flamands, Bourguignons et Italiens. Une famille d'origine germanique, celle des Arphe, a surtout tenu un rang à



AIGUIÈRE ET SON BASSIN,
D'APRÈS LA « VARIA COMMENSURACION » DE JUAN DE ARPHE.

part. D'elle est issu Juan de Arphe, « le Cellini espagnol », artiste de valeur, écrivain et poète, qui nous a laissé, dans ses ouvrages imprimés, de nombreux renseignements sur l'art de son époque.

A partir de la Renaissance, M. Davillier s'est servi de documents, d'un intérêt particulier, appartenant à la corporation des orfèvres de Barcelone. Ce sont des dessins, originaux de maîtrise, tous signés et datés : armes, vases, pendeloques, bagues, etc. qui donnent, dans leur totalité, l'idée la plus nette du goût, du sentiment et des origines artistiques des membres de cette corporation, pendant une période assez longue. Leur vue ne fait qu'affirmer ce que nous avons dit tout à l'heure des influences étrangères sur les ouvriers en métaux de la Péninsule[1]. La planche et la vignette jointes à ce compte rendu dispensent de tout autre commentaire.

Des tables, méthodiquement agencées, facilitent les recherches dans ce beau volume, orné de dix-neuf eaux-fortes et de très nombreuses vignettes, dessinées par Fortuny,

1. Beaucoup de ces *chefs-d'œuvre* de maîtrise, les vases surtout, rappellent un peu, dans le trait et les hachures de la plume, le grand calice, gravé d'après le dessin d'un artiste suisse par Venceslas Hollar, qui l'avait cru, bien à tort, de Mantègne.

Édouard de Beaumont et Madrazo. Avons-nous besoin de dire que l'impression, confiée à M. A. Quantin, fait honneur à cet artiste typographe ?

Nul autre que M. le baron Charles Davillier ne pouvait nous faire présent d'un travail aussi complet sur l'orfèvrerie espagnole, et destiné à un pareil succès. Ses nombreux voyages au delà des Pyrénées, ses études approfondies sur les différentes industries artistiques de ces régions, l'ont mis plus à même que personne de traiter ce sujet. Le livre qu'il prépare sur l'*Art du verre en Espagne* nous promet d'autres jouissances, d'autres révélations non moins imprévues, exposées avec cette clarté, cet entrain, qui donnent aux *Recherches sur l'orfèvrerie* du même pays un attrait tout à fait exceptionnel.

BENJAMIN FILLON.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. [1133]





UN GRAND SEIGNEUR DU XVI[e] SIECLE

LE CONNÉTABLE

DE MONTMORENCY

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.[1])

Bien que de mœurs fort régulières pour ce temps, Anne de Montmorency était trop ambitieux, trop bon courtisan pour ne pas se mettre toujours au mieux avec la maîtresse du roi. Il existe en-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2[e] période, t. XIX, p. 305.

core un petit monument curieux de cette intimité et du sans-gêne qui caractérisait alors l'état des mœurs dans les plus hautes sphères. C'est un fort beau plat en émail aux armes du connétable (et par conséquent commandé par lui) qui reproduit la célèbre composition de Raphaël qu'on nomme le *Banquet des dieux*. Les têtes seules sont modifiées. Le Jupiter de cet Olympe de circonstance a les traits de Henri II. On reconnaît à la même table la reine sous ceux de Junon, et la belle Diane en Vénus. Enfin le peintre a prêté au dieu Mars la figure du connétable lui-même. Ce beau plat, dû à Léonard Limousin, est actuellement en Angleterre. C'est à M. de Laborde qu'on en doit la première description[1].

Léonard Limousin paraît avoir été l'émailleur favori d'Anne de Montmorency. Parmi les œuvres les plus parfaites de ce grand artiste, il faut citer en première ligne le portrait en buste du connétable, auquel nous consacrons ici une gravure spéciale, et qui se voit aujourd'hui au Louvre. Cet admirable portrait, peint en 1556, donne l'idée la plus exacte de ce qu'était le célèbre connétable à cette époque de sa vie. « Le visage est posé de trois quarts ; les yeux sont bleus, les cheveux, la barbe et les moustaches grisonnants. Le costume est entièrement noir; la toque est ornée d'une médaille et de points dorés ; le manteau est bordé d'hermine ; le pourpoint, fermé par une ligne de boutons dorés, est garni sur la poitrine d'un double rang de dessins arabesques formant un galon qui remonte vers le col. Le fond est bleu d'azur[2] ».

Le médaillon de forme ovale sur lequel est peint ce portrait ne mesure pas moins de 45 centimètres en hauteur et de 32 en largeur. Il a pour monture un cadre en bois doré et sculpté, divisé en plusieurs compartiments qui renferment d'autres plaques d'émaux de différentes formes, peints en grisaille sur fond noir. Parmi diverses figures allégoriques et les attributs et devises habituels du connétable s'y trouvent la date de 1556 et le monogramme bien connu de Léonard Limousin. Je ne crois pas que l'émaillerie française du XVIe siècle ait laissé aucun monument plus parfait que celui-là.

Anne de Montmorency, qui, comme je l'ai dit, paraît avoir pris plaisir à faire reproduire son image sous toutes les formes, dut être satisfait cette fois. Aussi revint-il à la charge quelques années plus tard, et se fit-il peindre une seconde fois, en 1562, par Léonard Limousin. Cet

1. *Renaissance des arts à la cour de France*, in 8°, Paris, 1855, p. 785.

2. Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, 1re partie, p. 190.

émail, qui existe également encore, appartient aujourd'hui à M. le marquis de Biencourt.

Un autre portrait qui, dans ses petites dimensions, donne encore une image bien vivante d'Anne de Montmorency est le médaillon en cire polychrome qui se voit au Louvre (collection Sauvageot). On n'en sait malheureusement pas l'origine. Il n'est point daté et porte pour toute inscription ces deux mots : Le connestable.

Enfin la numismatique elle-même ne pouvait manquer de contribuer à immortaliser les traits d'un héros aussi célèbre. Il existe une fort belle médaille du connétable, avec cette légende : ANNAS MOMMORANCIVS MILITIÆ GALLICÆ PRÆF*(ectus)*. Au revers se voit le génie de la Prévoyance réunissant Bellone et Amphitrite avec cette autre devise : PROVIDENTIA DVCIS FORTISS*(imi)* AC FOELICISS*(imi)*, ingénieuse allusion aux succès remportés par le connétable tant sur terre que sur mer.

Nous avons déjà vu Anne de Montmorency réunir, pour la décoration de son château d'Écouen, tous les produits les plus parfaits de ce qu'on appelle aujourd'hui les arts industriels.

Il paraît avoir eu particulièrement la passion de la céramique sous toutes ses formes : peinture sur verre, émaillerie, carrelage, poteries émaillées ou vernissées. Bernard Palissy, lorsqu'il vint s'établir à Paris, exécuta pour lui une grotte rustique dans le genre de celle qu'il avait déjà construite aux Tuileries pour le compte de la reine Catherine de Médicis, c'est-à-dire une grotte enrichie de niches cintrées, dont le revêtement tout entier, de même que les pièces décoratives, devait être exécuté en terre cuite émaillée[1].

Il existe au Louvre une bouteille de chasse à la panse aplatie, en faïence émaillée vert jaspé, aux armes, devise et emblèmes du connétable[2]. Le catalogue l'attribue à la fabrique de Saintes. Il aurait pu, je crois, l'attribuer tout de suite à Bernard Palissy, l'illustre potier de cette ville, qui nous apprend lui-même que les premières pièces qu'il réussit complètement étaient d'un émail jaspé.

Une autre gourde toute semblable se trouve, dit-on, chez M. le prince de Beauffremont-Courtenay.

Mais Anne de Montmorency avait déjà cette prédilection prononcée pour les faïences d'art, bien avant que Palissy se fût illustré dans cette

1. Voir, à ce sujet, l'intéressante notice publiée par M. de Montaiglon dans les *Archives de l'art français*, t. V, p. 23.

2. Publiée par M. Jacquemart dans les *Merveilles de la céramique en Occident*, p. 274.

spécialité. C'est évidemment en Italie, où il avait fait ses premières armes, que le jeune Montmorency avait conçu le goût de cette belle industrie, alors si florissante chez nos voisins. On sait particulièrement quel fut l'éclat de la fabrique d'Urbin au commencement du XVIe siècle. Anne de Montmorency, qui n'était pas encore connétable, s'y fit faire, en 1535, un service dont plusieurs pièces, marquées à ses armes, sont parvenues jusqu'à nous. Le musée de Rouen en possède une ou deux assiettes. Un grand plat aux mêmes armes, représentant Jupiter et Sémélé, se voit au musée Britannique. Mais la pièce la plus importante de ce service qui nous ait été conservée est un autre plat repré-



MÉDAILLE DU CONNÉTABLE DE MONTMORENCY.

(Cabinet des Médailles.)

sentant Hercule et l'hydre de Lerne qui appartient au prince Napoléon Bonaparte. Le blason d'Anne de Montmorency (non encore accompagné des insignes de connétable) est peint à gauche; et, sous le plat, on lit en toutes lettres : *in botega di M° Guido Durantino in Urbino* 1535.

On ne saurait s'étonner de trouver également la marque du connétable sur quelques-unes des pièces, aujourd'hui si rares et si recherchées, de l'admirable faïence à fond blanc fabriquée à Oiron, vers le milieu du XVIe siècle, et que, faute de connaître son origine, on désignait jusqu'à ces derniers temps sous le nom de faïence de Henri II. Une célèbre collection anglaise, celle de M. Andrew Fountaine, possède un fort beau chandelier de cette fabrique portant les armes du connétable; les mêmes armes se voient également sur le couvercle d'une des sept pièces de faïence d'Oiron qui figurèrent, en 1874, à l'Exposition d'Alsace-Lorraine.

Ces magnifiques faïences, ces beaux émaux qu'on recherche si fort aujourd'hui ne devaient certainement pas atteindre alors les prix exorbitants que l'engouement des collectionneurs leur a donnés de nos jours. Mais ce qui devait dès lors avoir une très grande valeur, d'autant plus qu'il n'y en avait presque pas en France, c'était la collection de marbres antiques réunie par le connétable. Il est bon, toutefois, de noter que la plupart d'entre eux ne lui avaient rien coûté.

Tous les agents de la France à l'étranger, tous les agents même des gouvernements étrangers, qui tenaient à se concilier la faveur de la France, savaient que le meilleur moyen de se ménager les bonnes grâces



MÉDAILLE DU CONNÉTABLE DE MONTMORENCY.

(Revers.)

du tout-puissant ministre était de flatter ses goûts par de riches présents d'objets d'art ou de haute curiosité.

M. Miller, en compulsant dans les portefeuilles de Gaignières[1] la correspondance inédite du cardinal Georges d'Armagnac, ambassadeur à Rome, avec Anne de Montmorency, y a découvert non seulement la mention, mais encore l'inventaire avec indication de provenance de beaucoup de marbres antiques, ainsi envoyés d'Italie au connétable[2].

Ce sont d'abord « deux bien grandes et belles testes de marbre », celles de Septime Sévère et de Caracalla, offertes par l'évêque de Pavie, — une autre de Géta (le frère de Caracalla), envoyée par Jean Biaugat *(sic)* de Bologne, — un buste de femme en albâtre et celui de Marc-Aurèle

1. Bibliothèque nationale, fonds de Gaignières, n° 321.

2. Voir l'intéressant article de M. Miller, inséré à cette occasion dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. IX, p. 75-81.

jeune, donnés par le cardinal Sermonetta, — enfin les bustes de Vitellius, d'Othon et d'Hercule jeune, offerts par l'évêque de Montdenis [1].

« S'il s'en trouve d'autres *par don ou achapt*, » ajoute le cardinal dans sa lettre d'envoi datée du 30 avril 1555, « je mettray tousiours peine d'y faire ce que je cognoisteray vous estre agréable ».

De son côté, L. de Carle, évêque de Riez, se trouvant à Sienne en 1560, écrivait au connétable : « Je n'oubliray, estant à Rome, de pratiquer des marbres pour vous, comme il vous a plu me commander. »

Le comte de Tende, gouverneur de Provence, propre beau-frère d'Anne de Montmorency, allait encore plus loin : de son autorité privée il faisait enlever d'une des principales églises de Marseille une très belle paire de colonnes en marbre antique, pour en faire hommage au connétable. Celles-ci trouvèrent aisément leur place à Écouen.

Nous savons, d'autre part, que c'est aussi là que furent placés les *Esclaves* de Michel-Ange et un fort beau Mercure en bronze cité par Androuët du Cerceau. Mais nous sommes loin d'avoir la liste complète des sculptures antiques et modernes, réunies par le connétable, de savoir où chacune d'elles était placée et ce qu'elles sont devenues.

Beaucoup de ces précieux objets devaient aussi se trouver à Chantilly, où, par beaucoup de motifs, Anne de Montmorency faisait sa principale résidence lorsqu'il n'était pas à la cour. C'était la terre la plus considérable de sa famille. Là, au centre d'une magnifique et giboyeuse forêt où le connétable pouvait sans contrainte se livrer journellement à sa passion pour la chasse, s'élevait sur une terrasse, au milieu des eaux, un immense château entouré de corps de logis accessoires, qui, renouvelés depuis, subsistent seuls aujourd'hui.

C'est là qu'Anne de Montmorency paraît avoir logé ses principales collections et (ce qui n'était pas la moins importante à ses yeux) ses équipages de chasse, chiens, chevaux, oiseaux chasseurs, etc.

Les Arabes, on le sait, sont très forts pour la chasse à l'oiseau. Le connétable faisait venir du Maroc des faucons, des gerfauts et des lévriers. Il recevait d'ailleurs autant de présents des musulmans que des chrétiens. Brantôme nous apprend que le grand Soliman et le fameux Barberousse avaient coutume de lui envoyer tout ce que leurs états offraient de plus curieux et de plus rare. Les tapis du Levant et les armes orientales y entraient pour une bonne part.

1. Ceci doit être évidemment une erreur de transcription; car il n'y a jamais eu d'évêché de Montdenis. Ne s'agirait-il pas plutôt de l'évêque de Borgo San Donino? Ce diocèse était suffragant de Bologne, ce qui expliquerait d'ailleurs assez bien pourquoi les marbres provenant de ces deux localités étaient compris dans le même envoi.



F. de Mare sc. Email de Leonard Limosin

LE CONNÉTABLE DE MONTMORENCY

(Musée du Louvre.)

Gazette des Beaux Arts Imp. A. Salmon, Paris

Le compte rendu très détaillé donné par Duchesne[1], des funérailles d'Anne de Montmorency fait voir, en effet, que l'hôtel de celui-ci, à Paris, était amplement garni de tapis turcs d'une grande richesse.



CARREAU DE FAÏENCE.

(Grande salle du château d'Écouen.)

Quant aux armes, il est tout naturel que le connétable en eût le goût. Aussi en avait-il réuni une magnifique collection à Chantilly. De cette collection nous ne savons qu'une seule chose, mais bien intéressante : c'est que parmi beaucoup d'autres s'y trouvait l'armure de

1. *Histoire de la maison de Montmorency.*

Jeanne d'Arc. Il est triste de penser qu'on ne sait aujourd'hui ce qu'est devenue cette relique nationale.

A son tour, l'armure du connétable lui-même a pris une grande valeur de souvenir historique. On la conserve encore au musée d'artillerie. Elle est noire, à filets dorés, assez simple, mais bien complète et remarquable par quelques détails peu communs à cette époque. Ainsi elle n'a pas de passe-gardes; le grand cuissard remplace la braconnière et les tassettes; les grèves s'attachent aux jambes par des courroies et ne tiennent pas aux genouillères par les pivots en usage dans la première moitié du XVIe siècle [1].

Le poids total de l'armure est d'un peu plus de 25 kilos.

Devant elle, est déposée la bourguignote que portait le connétable lorsqu'il fut mortellement blessé à la bataille de Saint-Denis. On voit, à la mentonnière, le trou de la balle qui lui fracassa la mâchoire [2].

Qu'un aussi rude soldat qu'Anne de Montmorency eût le goût des armes, qu'un gentilhomme de sa trempe eût la passion de la chasse, il n'y a là, je le répète, rien qui puisse surprendre. Mais, s'il est vrai, comme on l'a souvent dit, qu'il fût à peu près complètement illettré, on est plus porté à s'étonner du goût dont il fit constamment preuve, non seulement pour les arts, mais même pour les lettres. A défaut d'instruction propre, il se servait volontiers de celle des autres. Il aimait, dit-on, à se faire lire, dans Tite-Live ou dans les *Commentaires* de César, le récit des grandes guerres de l'antiquité. Varillas nous apprend qu'il s'était attaché un secrétaire basque appelé d'Ardois, « lequel ne pouvait être plus habile, ni plus fidèle ». Pour quelle part celui-ci contribua-t-il à développer les goûts littéraires de son maître? Nous l'ignorons. Mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'à côté de ses autres collections, le connétable réunit à Chantilly une bibliothèque fort belle et considérable pour cette époque.

Beaucoup de volumes provenant de cette bibliothèque existent certainement encore. Il en est cependant bien peu dont on puisse suivre la trace avec quelque certitude, sauf ceux dont la reliure ou l'ornementation intérieure porte les emblèmes du connétable.

Parmi ceux-ci mentionnons — d'abord le traité *della ingiustitia del duello* (Venise, 1555), volume in-4° magnifiquement relié en veau fauve à compartiments blancs, avec tous les emblèmes du connétable, volume qui fait partie de la collection Didot; — puis les *Coutumes du bailliage*

1. *Catalogue du Musée d'artillerie*, par O. Penguilly-Lharidon, p. 194.
2. *Ibid.*, p. 196.



LA VICTOIRE, BAS-RELIEF SUR FOND DE MARBRE NOIR.

(Grande salle du château d'Écouen.)

de Senlis, imprimées à Paris en 1540 pour Gailliot du Pré, dont il existe à la Bibliothèque nationale deux exemplaires sur vélin[1], provenant certainement tous deux de la bibliothèque d'Anne de Montmorency[2].

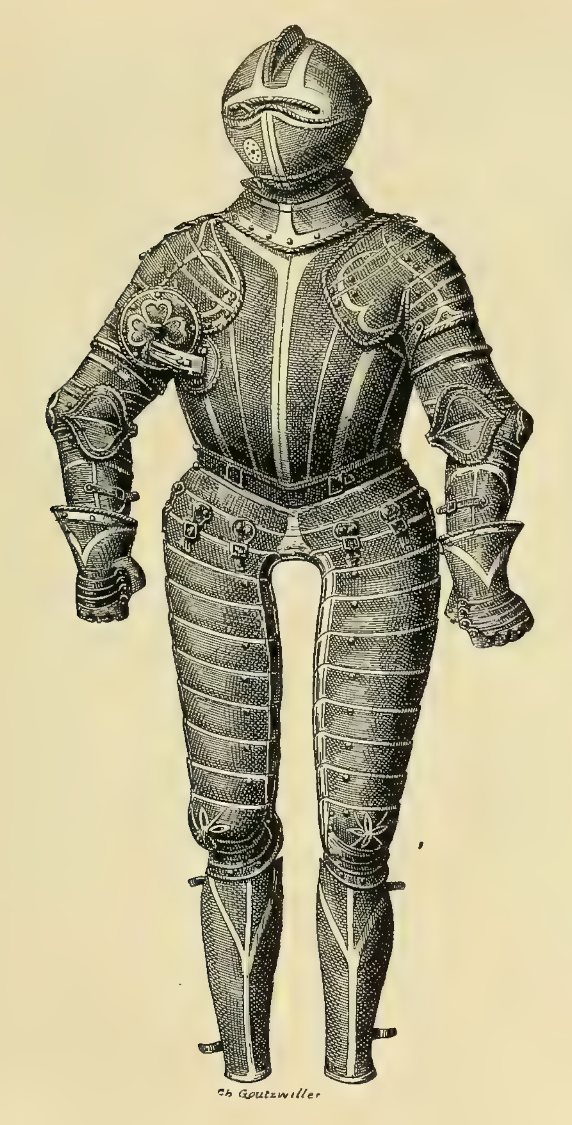
La provenance du premier exemplaire est surabondamment établie par une magnifique vignette placée au premier feuillet. Au bas de ce feuillet se voit d'abord l'écu de Montmorency se détachant sur un fond bleu pointillé d'or; puis les autres parties de la page sont ornées de médaillons et de bandes à fond d'or pointillé en couleur, avec bouquets de fraises ou de pensées, et la devise APLANOS. Dans le haut sont représentés deux dextrochères tenant l'épée de connétable, autour de laquelle est enroulée une banderole où se lisent les mots REX IN IVSTIC(I)A (I)VDICAT ET PVGN(AT). Beaucoup de lettres initiales en or et couleurs se rencontrent dans le cours de l'ouvrage. Ce beau volume, qui n'a malheureusement pas conservé sa reliure primitive, provient de Saint-Germain-des-Prés.

Le second exemplaire, moins complet, mais décoré de la même façon, et remarquable par sa belle conservation, a de plus une admirable reliure que nous reproduisons ici. Elle est en maroquin noir avec rinceaux d'or entremêlés d'alérions et de la devise APLANOS, écrite d'un côté en caractères romains, de l'autre côté en lettres grecques. Les vignettes du premier feuillet offrent aussi quelques variantes : ainsi la banderole enroulée autour de l'épée de connétable porte, au lieu de la légende ci-dessus, les mots ARMA TENENTI OMNIA DAT QVI IVSTA NEGAT.

On pourrait citer peut-être quelques autres ouvrages imprimés à cette époque, dont il existe des exemplaires magnifiquement reliés aux armes de Montmorency, tels que le *Dion* de Robert Étienne (Paris, 1548), que possède la Bibliothèque nationale[3], et un autre volume imprimé, en 1551, sous le titre de *Tiers livre de la fleur et mer des histoires*, par Jean Legendre, aurélianoys, qui appartient aujourd'hui à la bibliothèque Mazarine. La reliure de ce dernier est un chef-d'œuvre comme goût et comme exécution. Mais l'écu des Montmorency s'y montre accompagné du collier du Saint-Esprit, et l'on sait que cet ordre ne fut établi qu'après la mort du connétable, à qui, par conséquent, la reliure dont il s'agit ne saurait être attribuée. Rien ne prouve non plus suffisamment que le *Dion* de Robert Étienne ait appartenu au connétable plutôt qu'à l'un de ses fils.

1. N[os] 456 et 457 du Catalogue.
2. Chantilly faisait partie du bailliage de Senlis.
3. Coté J, 592, in-f°.

Il en est de même des manuscrits, dont Anne de Montmorency avait, paraît-il, réuni à Chantilly une fort belle collection. Sauval [1] cite parti-



ARMURE DU CONNÉTABLE.

(Musée d'artillerie.)

culièrement un Tite-Live, un Cicéron et un Thucydide, écrits en lettres capitales. Que sont devenus ces précieux manuscrits ? Je n'en sais abso-

1. *Antiquités de Paris,* t. II, l. VII, p. 143.

lument rien. De même que pour les imprimés on ne peut guère considérer comme ayant certainement appartenu au connétable que les manuscrits qui portent son chiffre ou ses emblèmes ; et, de ceux-là, le nombre est très-limité. La Bibliothèque en possède cependant quelques-uns, entre autres les *Statutz et ordonnances du très noble ordre de la Jarretière*[1] fondé par Henri VIII en 1522. On sait qu'Anne de Montmorency en était chevalier. En regard du premier feuillet sont peintes les armes d'Angleterre, et, au-dessous, celles de Montmorency entourées de la Jarretière avec la devise de l'ordre, HONY SOYT QVY MAL Y PENSE. Ce volume, extrait de la bibliothèque de Chantilly en 1633, fut donné par le roi Louis XIII, au marquis de Fourille, puis passa dans la bibliothèque de La Vallière. Il figure au catalogue de celle-ci sous le nº 117.

On peut considérer comme ayant également appartenu au connétable un livre de prières en français, autre manuscrit du même fonds [2], orné d'une superbe miniature où l'on voit Jésus-Christ assis au-dessus des nuages, à la droite de son Père, et, plus bas, des figures d'anges et des saints. Sur un autre feuillet, en tête du volume, sont peintes les armes de Montmorency avec la devise DIEV : AIDE : AU : PREMIER : CRETIEN, et le mot APLANOS, mais sans aucun des emblèmes personnels du connétable. Il paraît donc probable que ce manuscrit, fait d'abord pour Guillaume de Montmorency, ne devint que plus tard la propriété de son fils.

Cependant le connétable, lui aussi, s'était fait faire à son tour un livre d'heures qui est heureusement parvenu jusqu'à nous, et qu'on peut citer, celui-là, comme un des plus charmants manuscrits à miniatures du XVIe siècle. Passé, Dieu sait comment, en la possession de la reine Marie Leczinska, il fut donné par celle-ci à Paris-Duvernet, en remerciement sans doute de la part qu'il avait prise aux négociations de son mariage, et, par suite d'alliances de familles, il est devenu aujourd'hui la propriété de M. le comte d'Haussonville.

Ce beau manuscrit est daté de 1549 et renferme onze miniatures admirablement peintes. Les deux premières représentent le blason et les emblèmes habituels du connétable. Les sujets de neuf autres sont empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament, M. Firmin Didot, qui a donné la description de ce précieux volume [3], trop disposé, ici encore, à tout rapporter au grand artiste dont il s'est fait le biographe, n'hésite pas

1. Fonds français, nº 25271. — 2. *Ibid.*, nº 19246.
3. *Étude sur Jean Cousin*, p. 276.

à attribuer à Jean Cousin les miniatures de ce livre d'heures. A coup sûr, elles ne seraient pas indignes de lui. Mais, outre que cette attribution ne



RELIURE AUX EMBLÈMES DU CONNÉTABLE
POUR UN EXEMPLAIRE DES « COUTUMES DU BAILLIAGE DE SENLIS ».

repose sur aucune preuve, un examen attentif semble démontrer que ces charmantes peintures ne sont pas toutes de la même main. Plusieurs d'entre elles sont d'une vivacité de coloris, d'une pureté de dessin admi-

rable, et les fonds rappellent tout à fait ces fonds empruntés alors par l'École française à l'École italienne. D'autres compositions, au contraire, semblent beaucoup plus se ressentir du goût de l'École flamande. Dans tous les cas, on ne saurait contester au connétable le mérite d'avoir su bien choisir les peintres à qui il confia la décoration de son livre d'heures.

J'ai déjà dit que la plupart des collections réunies par Anne de Montmorency étaient logées dans le château de Chantilly. Sauval [1] nous apprend qu'il y avait aussi dans le parc une superbe galerie, que le connétable fit décorer de peintures par Nicolo, de Modène; mais il ne nous dit pas quel était l'usage de cette galerie.

En tout, nous sommes loin d'avoir sur le Chantilly du xvi[e] siècle des renseignements, des descriptions, des récits aussi détaillés, aussi précieux que ceux que nous possédons sur les magnificences déployées au même lieu par les Condé, lorsque, un siècle plus tard, ils avaient l'honneur d'y recevoir le roi-soleil. Cependant ce que nous en savons suffit bien pour prouver le degré de splendeur auquel était parvenu Chantilly dès le temps d'Anne de Montmorency, et quelle existence vraiment princière y menait celui-ci. Il avait là une véritable cour, des officiers sans nombre attachés aux différents services de sa maison. Mais, trait de mœurs qui, je crois, n'a jamais été relevé, le hautain connétable, qui ne se familiarisait pas volontiers avec ses serviteurs, les tenait surtout à distance après leur mort. Ceux qui mouraient à Chantilly n'y étaient point enterrés. Le connétable leur avait assigné un lieu spécial de sépulture à Saint-Firmin, petite paroisse du voisinage dont il était également seigneur. Beaucoup de pierres tombales avec des inscriptions prouvant cet usage se voient encore aujourd'hui à Saint-Firmin. Je ne crois pas qu'il se soit perpétué sous les Condé.

Outre les deux magnifiques châteaux dont je viens de parler si longuement, le connétable possédait quatre hôtels dans Paris, savoir : le vieil hôtel de Montmorency et celui de la Rochepot, rue Saint-Antoine, l'hôtel de Dampville ou Danville, rue Culture-Sainte-Catherine, et enfin l'hôtel qu'il habitait rue Sainte-Avoye.

La situation du premier n'est pas bien certaine. Sauval pense que c'était celui, que, de son temps, on appelait hôtel de Meru[2]. En effet, Charles de Montmorency, troisième fils du connétable, à qui, par l'acte de partage de ses biens en date de 1563[3], il laissa cette maison, portait le nom de Méru.

1. *Antiquités de Paris,* t. II, l. VII, p. 143. — 2. *Ibid.*, 143.
3. *Histoire de la maison de Montmorency,* par Duchesne; *Preuves,* p. 290.

Quant à l'hôtel de la Rochepot, sa situation est bien connue; mais il n'en existe plus rien depuis longtemps. Attribué d'abord au second fils, Henri, il fut ensuite vendu, moyennant quinze mille francs, au cardinal de Bourbon, qui, en 1580, le donna aux jésuites pour en faire leur maison professe. Sur cette propriété agrandie de quelques terrains adjacents, les jésuites établirent en 1610 leur noviciat, puis, un peu plus tard, construisirent l'église, actuellement paroisse, de Saint-Louis-Saint-Paul. L'ancienne maison professe est devenue le collége Charlemagne.

Par le même acte de partage, Anne de Montmorency laisse à son dernier fils, Guillaume[1], sa maison « size à Paris en la cousture Sainte-Catherine » (aujourd'hui rue Sévigné). C'était l'hôtel de Danville. Le connétable l'avait acquis des héritiers du trésorier Legay. Voilà tout ce que nous en savons.

Mais il va sans dire que le plus important des quatre hôtels possédés par Anne de Montmorency était celui où il faisait sa résidence personnelle. Cet hôtel, qui n'a jamais été détruit, mais qui a subi tant de transformations qu'il en est devenu méconnaissable, était situé dans la partie actuelle de la rue du Temple qui, jusqu'à ces dernières années, portait le nom de rue Sainte-Avoye. Ses dépendances, accrues largement et à bon compte par diverses confiscations dont le connétable se fit adjuger le bénéfice [2], s'étendaient jusqu'à la rue du Chaume et à la rue de Braque [3]. Le peu de documents qui restent à ce sujet nous montrent, ici encore, Anne de Montmorency grand seigneur, amateur des arts et des lettres, et somptueux comme dans ses autres résidences. La grande galerie de l'hôtel avait été peinte par Nicolo, d'après Primatice; on y voyait des figures de femme de grandeur naturelle représentant symboliquement les vertus et attribuées à Primatice lui-même [4].

Germain Brice assure que les savants étaient fort bien accueillis à l'hôtel de Montmorency [5].

Ces hôtes de modeste condition ne pouvaient cependant suffire au superbe connétable. Il eut mieux que cela : deux rois successivement reçurent l'hospitalité chez lui. François Ier d'abord, en 1539, vint avec la reine dîner dans l'hôtel de la rue Saint-Antoine pour voir, de là, toutes les magnificences de l'entrée de Charles-Quint à Paris. Puis, plus

1. Le quatrième fils du connétable, Gabriel, avait été tué, deux ans auparavant, à la bataille de Dreux.

2. Sauval, t. II, l. VII, p. 143.

3. Piganiol de la Force, 2e édition, 1742.

4. *Curiosités de Paris*, par L. R., in-12, 1778, t. Ier, p. 288.

5. *Description nouvelle de la ville de Paris*, in-12, 1701.

tard, Henri II à son tour vint, à diverses reprises, coucher chez le connétable en son hôtel de la rue Sainte-Avoye, ce qui fit même quelquefois nommer celui-ci « le logis du roi ». Enfin un troisième souverain devait honorer de sa présence l'hôtel de Montmorency, mais celui-là après la mort du connétable. Ce fut en 1587, à l'occasion du mariage du duc d'Épernon avec la comtesse de Candaule. Henri III y vint danser, dit-on, « ayant à la ceinture son gros chapelet de têtes de mort [1] ».

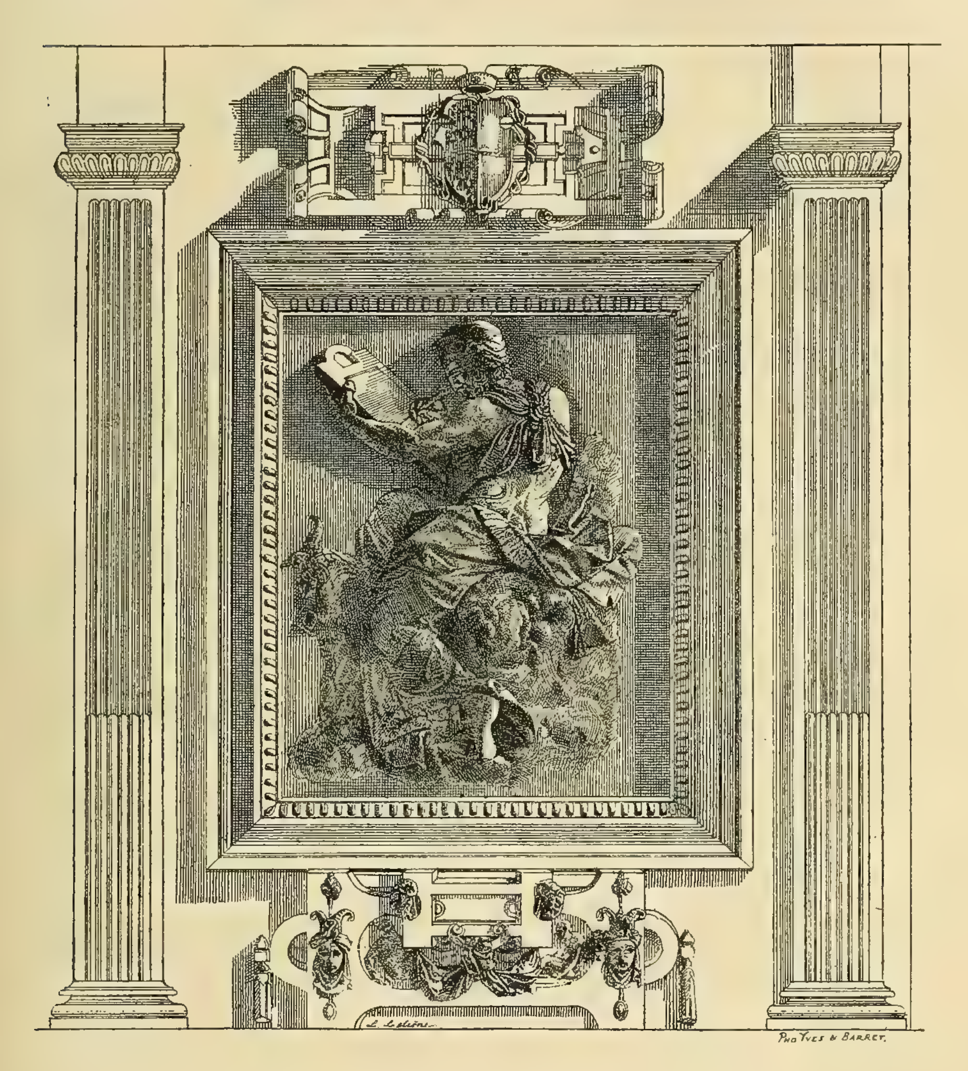
Dans le siècle suivant, l'hôtel de la rue Sainte-Avoie devint la propriété du président de Mesmes, dont il porta longtemps le nom. Alors encore il était dans ses jours de splendeur. Mais une destination nouvelle l'attendait au xviie siècle. Ce fut dans ce vaste local que le financier Law installa d'abord les bureaux de sa célèbre banque. Sous Louis XVI, on y établit la recette générale des finances que présidait M. de Vergennes; et, au commencement du siècle actuel, l'administration des droits réunis y avait ses bureaux. Depuis lors, cette importante propriété a été morcelée à l'infini, et, devenue aujourd'hui le siège d'une foule d'industries diverses, elle ne donne plus la moindre idée de ce qu'elle fut autrefois.

C'est pourtant là que notre héros mourut en 1567, à l'apogée de sa gloire. On sait comment le connétable, criblé de blessures, tomba en se défendant comme un lion, à la bataille de Saint-Denis, qui fut sa dernière victoire. Rapporté mourant à son hôtel de la rue Sainte-Avoye, son agonie se prolongea deux jours encore, pendant lesquels sa fermeté d'âme ne l'abandonna pas un seul instant. On connaît sa belle et fière réponse au cordelier qui l'exhortait à bien mourir : « Croyez-vous donc, lui dit le connétable, qu'après avoir bien vécu pendant près de quatre-vingts ans, je ne sache pas mourir un quart d'heure? »

Anne de Montmorency mort devait être entouré d'autant de splendeurs que de son vivant. Ses obsèques furent plus que celles d'un prince. Le récit de la pompe funèbre à laquelle elles donnèrent lieu, tel qu'il a été recueilli par Duchesne dans son *Histoire de la maison de Montmorency* (pages 410 et suiv.), formerait à lui seul une grosse brochure. Les caveaux de l'abbaye royale de Saint-Denis lui étaient ouverts, s'il n'eût lui-même exprimé la volonté formelle d'être enterré près de son père, à Montmorency. Mais son corps n'en fut pas moins présenté à Notre-Dame, et, par une exception presque sans précédent, son effigie en cire fut portée au convoi, honneur qui ne se rendait d'ordinaire qu'aux personnages de sang royal.

1. Sauval, *Antiquités de Paris*, t. II, p. 144.

Le cœur d'Anne de Montmorency fut déposé dans l'église des Célestins de Paris, près de celui de Henri II, son ancien maître; et, tandis que sa veuve, Madeleine de Savoie-Tende, érigeait, en l'église de Mont-



SAINT LUC, BAS-RELIEF, PANNEAU DU MAITRE-AUTEL DE LA CHAPELLE D'ÉCOUEN

(Aujourd'hui au château de Chantilly.)

morency, un magnifique tombeau destiné à recouvrir leur dépouille à tous deux, un autre monument à la mémoire du connétable fut élevé dans l'église qui avait reçu son cœur, en regard de la pyramide consacrée à Henri II : c'était une riche colonne entourée de trois statues de bronze

avec les armes et devises du connétable[1], et portant trois longues inscriptions (une française et deux latines) qui ne valent, à aucun titre, la peine d'être rapportées ici. On peut encore voir, d'ailleurs, dans les salles de la Renaissance du Musée du Louvre, les débris de cet élégant monument. La colonne est de marbre blanc, torse, striée, ornée de pampres, de feuilles d'olivier et de laurier en relief, et surmontée d'un chapiteau composite. Le cœur du connétable était renfermé dans une urne placée au sommet. Les trois statues allégoriques de l'Abondance, de la Justice et de la Paix étaient groupées autour du soubassement, dans un ordre légèrement différent de celui où on les voit aujourd'hui.

Quant au tombeau élevé dans l'église de Montmorency, il avait une bien autre importance. Sur un cénotaphe en porphyre reposaient les statues en marbre du connétable et de sa femme. Tout autour s'élevaient dix colonnes, dont quatre de marbre et six de jaspe vert, soutenant un entablement cintré, au-dessus duquel les deux mêmes personnages se retrouvaient en bronze, mais cette fois vivants et dans l'attitude de la prière, double personnification dont les monuments funèbres de cette époque présentent plus d'un exemple. Enfin quelques autres sculptures devaient compléter la décoration, lorsque Bullant, à qui avait été confiée la conduite de ce grand travail, vint à mourir en 1578.

L'édifice entier atteignait, au dire de Lebeuf[2], une hauteur de vingt pieds. Il n'en reste aujourd'hui que les deux belles statues gisantes du connétable et de sa femme, conservées au Louvre dans les salles de la Renaissance. Elles sont dues au ciseau de Barthélemy Prieur, l'un des meilleurs sculpteurs de la fin du XVIe siècle.

J'ai conduit Anne de Montmorency jusqu'à son tombeau. Cette grande figure aurait certainement droit à une étude beaucoup plus complète. Mais, pour me renfermer dans mon cadre, je dois m'arrêter ici, ce qui précède est suffisant, je pense, pour justifier l'assertion par où commence cette notice : Anne de Montmorency fut grand seigneur par excellence. On n'en fait plus de cette trempe. Il n'y a sans doute pas lieu de s'en plaindre ; mais l'étude rétrospective de ce type ne m'en a pas moins paru intéressante.

FERDINAND DE LASTEYRIE

de l'Institut.

1. Brisseux, *les Célestins de Paris*. Le monument a été reproduit, tel qu'il se trouvait primitivement, dans les *Antiquités nationales*, de Millin.

2. *Histoire de la banlieue ecclésiastique de Paris*, t. III, p. 381.

FERDINAND DE LASTEYRIE

L'ÉTUDE, pleine de goût et d'élégance, qu'on vient de lire sur le connétable de Montmorency et sur le château d'Écouen, est le dernier travail de son auteur. Il en a corrigé les épreuves; il a vu la publication de la première partie. La seconde, forcément arrêtée, comme tant d'autres travaux de la *Gazette*, par la nécessité de se consacrer pendant des mois à l'étude des choses actuelles, le Salon et les Dessins de maîtres, se trouve ne paraître qu'après sa mort. La *Gazette* n'aurait pas manqué de la signaler avec la juste expression de tous ses regrets ; il est donc naturel de ne pas attendre et de mettre un souvenir à la suite de cette publication, malheureusement posthume.

M. Eugène de Rozières, au nom de l'Académie des Inscriptions, dont M. de Lasteyrie avait été élu membre libre en 1860 en remplacement de M. de Monmerqué, a parlé sur sa tombe avec l'accent de sympathie émue et d'estime affectueuse que ses qualités aimables laisseront à tous ceux qui l'ont connu. Ici il convient de rappeler avec un peu plus de détail les services très réels et très précis qu'il a rendus à l'étude de l'histoire de l'art au moyen âge.

M. Ferdinand de Lasteyrie du Saillant, d'une ancienne famille du Limousin, mort le 12 mai 1879, après des souffrances assez longues pour l'avoir, depuis quelques années, arrêté dans ses études favorites et presque complètement éloigné de ses relations intellectuelles les plus chères, en lui laissant seulement celles de sa famille, qui ne lui ont pas manqué, était né le 15 juin 1810. A la révolution de 1830, il se trouva devenir aide de camp du général Lafayette, auquel sa famille était alliée, et, sans parler des sentiments libéraux d'honneur, de patriotisme viril et de philanthropie active, au milieu desquels il a été élevé et qu'il a depuis toujours gardés comme un héritage de famille, il ne

faut pas oublier ici que son père, M. Charles de Lasteyrie, a été, sous la Restauration, l'un des introducteurs et des promoteurs les plus utiles de la lithographie, cet art charmant, aussi personnel et aussi varié que l'eau-forte quand on s'en sert bien, et qui, après avoir eu une éclosion rapide et une juste vogue, est aujourd'hui trop délaissé.

Dans la première partie de sa vie, M. de Lasteyrie semblait moins s'attacher aux préoccupations artistiques. Après avoir suivi les cours de l'École des mines, il passa plusieurs années, d'abord dans les bureaux de l'administration des ponts et chaussées, puis dans ceux du ministère de l'intérieur et de la direction des cultes. Il fut ensuite élu député par le département de la Seine et siégea à la Chambre de 1842 à 1851. Dans une bibliographie complète, qu'il serait utile de faire pour M. de Lasteyrie, comme pour tous ceux qui éparpillent forcément des rapports, des communications, des notes et de courtes dissertations spéciales dans les journaux et les revues, comme dans les Bulletins et dans les Mémoires des sociétés savantes, il serait curieux et intéressant de relever ses rapports au nom des Commissions dont il a fait partie, et où sa compétence le faisait charger de ce qui se rapportait aux questions d'art.

Du reste, M. de Lasteyrie ne s'est jamais désintéressé du mouvement contemporain ni de l'art moderne, et la plupart des articles qu'il a donnés aux journaux, notamment au *Siècle*, ont été ensuite heureusement repris en volumes, ainsi : *la Peinture à l'Exposition universelle de Londres de 1862* (Castel, 1863); ses *Causeries artistiques* (Hachette, 1862); *les Travaux de Paris* (Lévy, 1861), — suivis, en 1864, de *Question parisienne, lettre à M. Chaix d'Est-Ange* (Pagnerre, 1864), — et *l'Histoire du Travail à l'Exposition universelle* (Didron, 1867).

Dans ce sens, il est important de rappeler son *Projet de création d'un Musée municipal des arts industriels* (Pagnerre, 1863), dont M. Galichon a parlé ici même (1re série, XIV, 555). Ce n'est pas, à coup sûr, M. de Lasteyrie qui sera l'auteur de ce Musée des arts décoratifs auquel tant d'autres ont travaillé, et qui, même encore aujourd'hui, malgré des efforts constants et dévoués, n'est pas encore sorti de la période de formation; mais M. de Lasteyrie a été l'un des meilleurs ouvriers de la première heure. Il n'est que juste de le savoir et de ne pas le laisser trop oublier.

Malgré la qualité tout actuelle de ces travaux, on y voit déjà les tendances de leur auteur et son étude curieuse des arts secondaires et de leur histoire, à un point de vue à la fois archéologique et technique. Tout ce qu'il a écrit, en érudition, se rapporte presque uniquement à l'orfèvrerie, à l'émaillerie et au vitrail.

Sa *Cathédrale d'Aoste* (Didron, 1854) se rapporte surtout à un diptyque d'ivoire d'Honorius, du commencement du ve siècle, et, pour être une antiquité chrétienne, la curieuse lampe de bronze en forme de bélier crucifère, qu'il a fait connaître, en 1853, dans le vingt-deuxième volume des *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, à laquelle il appartenait depuis 1851, est comme une œuvre d'orfèvrerie. Ses *Observations critiques sur le Trésor de Conques* (*Mémoires de la Société des antiquaires*, XXVIIIe volume), à propos du beau travail de M. Darcel; — sa *Description de la châsse de saint Viance* (Brive, 1859); — sa Notice sur une ancienne croix éthiopienne à forme recroisetée (*Mém. de l'Acad. des inscr.*, 1874), conservée aux Uffizi de Florence, et faite probablement en Italie, à la fin du xve siècle, pour le roi David Beda-Mariam; — sa récente *Dissertation sur le véritable sens du mot* ANACLEUS (*Comptes rendus de l'Acad. des inscr.*, août 1878), qui se rapporterait, d'une façon générale et en dehors de la matière, à tout travail d'orfèvrerie en relief, — sont des dissertations courtes. Mais *le Trésor de Guarrazar* (Gide, 1864, in-4°), où il étudie les couronnes visigothes qui sont l'honneur de notre musée de Cluny, est un vrai livre. C'en est un aussi que son élégante *Histoire de l'Orfèvrerie*, dans la *Bibliothèque des merveilles*. Rien n'est plus clair, mieux informé, plus solide que ce résumé, écrit pour le grand public. On sent l'homme qui sait vraiment, qui ne dit pas tout ce qu'il sait, mais qui pourrait tout développer, tout prouver, tout augmenter. Cette force, en quelque sorte intérieure et dont on sent cependant le sérieux et la souplesse, donne à ce petit volume une précision, une autorité et un accent qui manquent souvent aux œuvres de vulgarisation.

Ce que M. de Lasteyrie a écrit sur l'émaillerie, avec une compétence parfaite, est particulièrement *l'Électrum des anciens était-il de l'émail?* (Didot, 1857), où il a traité — et pour moi résolu — une question bien controversée, en établissant qu'il ne fallait considérer l'électrum que comme un alliage de métaux sans addition d'émail, tandis que l'*Essai de restitution de l'un des boucliers daces représentés sur les bas-reliefs de la colonne Trajane* (*Bull. de l'Acad. des inscr.*, 1864) suppose, dans un autre sens, que les armes originales offraient déjà le type du cloisonnage d'émaillerie champlevée.

L'amulette d'Alfred le Grand (*Soc. du Limousin*), qui est un objet d'émail cloisonné du IXe siècle, et le pied-fort en argent émaillé de la pièce d'or de 1338, où Philippe de Valois, assis dans une *chaière*, a sous ses pieds un lion, sont des curiosités de l'histoire de l'émaillerie. La dissertation sur l'électrum est œuvre de doctrine, comme aussi (*Bull. de*

la Soc. du Limousin, XIIe vol.) la dissertation *Des Origines de l'émaillerie limousine,* mémoire en réponse à des attaques contre l'ancienneté nationale de cette industrie. Celle-là est un vrai modèle de discussion et de critique sagace; l'émaillerie est ancienne en Limousin, différente de celle de la vallée du Rhin, n'en vient pas, et a eu sa naissance et ses développements propres. C'est bien cela qui est la vérité, et je regrette de rappeler si sommairement un travail qui, malgré sa brièveté, est tout à fait considérable.

Pour la peinture sur verre, M. de Lasteyrie laisse encore plus que sur l'émail et l'orfèvrerie. Citons d'abord *Quelques Mots sur la théorie de la peinture sur verre* (Paris 1852), en indiquant qu'on y trouve, avec une bibliographie des ouvrages sur la matière, une liste des grands vitraux par ordre de siècles; rappelons aussi sa *Notice sur les vitraux de l'abbaye de Rathausen,* près de Lucerne, publiée en 1856 dans le vingt-troisième volume de la Société des antiquaires de France, à laquelle M. de Lasteyrie a envoyé l'une de ses dernières communications sur les vitraux représentant le pressoir mystique, comme aussi une *Étude* plus ancienne *sur la peinture sur verre au* XIXe *siècle,* qu'on a lue ici même en 1861 (Ire série, t. IX, p. 129-42, 185, et t. X, p. 64). En dehors et au-dessus de ces travaux plus ou moins fragmentaires, il a écrit le travail complet, celui qui l'a fait, et très justement, entrer à l'Académie des inscriptions, celui qui est l'œuvre et qui restera l'honneur de sa vie.

Depuis ce bel ouvrage, on s'est beaucoup occupé de la peinture sur verre. M. Lévy, en Belgique; en France, le P. Martin, — confrère de M. de Lasteyrie aux Antiquaires, pour lesquels il en a écrit la notice nécrologique, — d'autres encore ont suivi M. de Lasteyrie dans cette voie, mais avant lui il n'y avait, au XVIIIe siècle, que Le Vieil et, au XIXe, que Langlois. L'*Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France* n'est pas connue comme elle le mérite à cause de sa rareté, qui se trouve résulter du long temps qu'elle a mis à paraître. En effet, il y a une période de vingt ans entre la première livraison, parue en 1837, et la dernière parue en 1857, et encore le texte n'est-il pas complet, tandis que les 108 planches, dont la 62e commence le siècle de la Renaissance, vont des origines de l'art jusqu'à son affaiblissement et à son abandon. Aujourd'hui ces planches, qui donnent les ornements purs et les blasons ornementés, aussi bien que les ensembles de sujets et les variations du dessin, seraient — ce dont alors il ne pouvait pas encore être question, — faites en chromolithographie, au lieu d'être coloriées à la main, mais elles gardent une qualité bien précieuse, c'est d'être aussi l'œuvre de M. de Lasteyrie, dont le crayon était aussi justement archéolo-

gique qu'il était élégamment précis. Cette réunion du dessinateur et de l'érudit donne à l'œuvre une unité bien rare et lui ajoute une bien grande valeur. J'ai dit que le texte n'était pas complet — il s'arrête au XIVe siècle — mais la fin est écrite depuis longtemps, et M. de Lasteyrie en a laissé le manuscrit.

Il serait peut-être difficile de faire une reproduction dans le même format; mais ne serait-il pas possible, en se restreignant à quelques chromolithographies seulement, en réduisant par les procédés actuels toutes les planches de M. de Lasteyrie de manière à pouvoir les insérer dans le texte et à les tirer avec lui, de faire une seconde édition? Les dessins sont tout prêts, et le texte est complet.

M. Robert de Lasteyrie, qui n'en est pas à faire ses preuves en fait de compétence archéologique, serait tout naturellement désigné pour en surveiller l'exécution. Il ne rendrait pas seulement un juste hommage à la mémoire de son père; il rendrait un vrai service au public et à l'histoire de l'art. *La Peinture sur verre en France* est un livre, même un beau livre, insuffisamment connu, et, si l'on arrivait à le faire sortir du petit cercle où il est comme enfermé pour le faire entrer dans le grand courant, je serais heureux d'en avoir indiqué la possibilité et la nécessité à la fois.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

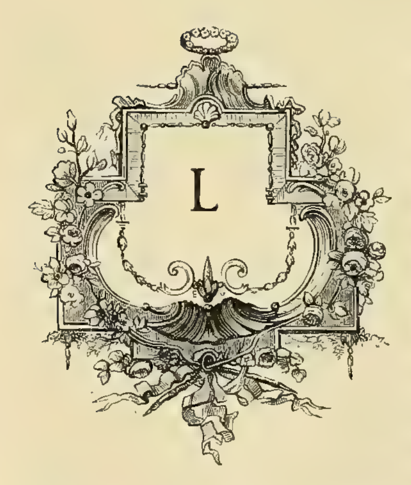


LES

DESSINS DE MAITRES ANCIENS

EXPOSÉS A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

(TROISIÈME ARTICLE[1])



Les dessins des grands maîtres, disait d'Argenville, dans le *Discours préliminaire* de son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, les dessins des grands maîtres, étant tout esprit, forment une curiosité des plus piquantes ; ils sont la meilleure instruction pour un amateur. C'est une source féconde où il peut puiser toutes les lumières qui lui sont nécessaires : il conversera, pour ainsi dire, il s'instruira avec ces hommes célèbres. En examinant un recueil de leurs dessins, il se familiarisera avec eux; leurs différentes manières se dévoileront à ses regards. Si même ces dessins sont rangés par ordre chronologique et par écoles, ils lui rappelleront de suite l'histoire et la vie de ces fameux artistes. » Et il ajoutait avec naïveté : « L'auteur a fait une collection de dessins des grands maîtres de tous les pays, qui peut passer pour une des meilleures de l'Europe; elle est rangée chronologiquement, par écoles, et composée d'environ 6,000 dessins originaux et choisis, mêlés de morceaux finis, d'études, de pensées, d'académies et de cartons. » Quoi qu'en dît le bonhomme, sa collection n'a pas pris rang, comme renommée, parmi

1. Voir *Gazette*, 2e période, t. XIX, p. 305, et t. XX, p. 5.

les « meilleures de l'Europe ». Mariette même, s'il m'en souvient, Mariette, qui était quelque peu de ses parents, s'est moqué assez malignement de son goût : « Il entreprit de former une collection de tableaux, de dessins et d'estampes, à laquelle il en joignit une d'histoire naturelle, collection qui auroit pu passer pour belle, si le possesseur eût laissé le public maître d'en juger; mais, à force d'en vouloir relever lui-même le prix par des discours exagérés, il faisoit qu'on la réduisoit à sa juste valeur, et qu'on ne la trouvoit point faite avec autant de goût qu'il eût été à désirer. » Avis à nous tous, collectionneurs mes confrères : soyons modestes. Cependant son idée de classement chronologique, déjà mise en pratique par Baldinucci dans son propre recueil de dessins rangés par *décennales*, pouvait avoir du bon, et nous le voyons bien aujourd'hui par le groupement instructif adopté, sans régularité monotone, dans les salles du Louvre.

Supposez qu'il s'organise quelque jour, à la gloire de l'école française, une exposition spéciale dans laquelle auront leur place naturelle tous ces artistes qui ont été, par privilège de nos rois, les directeurs des grands travaux officiels de Fontainebleau, du vieux Louvre, de Versailles, et les inspirateurs du goût public, depuis nos miniaturistes du XIIIe siècle admirés du Dante et ceux de l'école de Tours au temps de Louis XII, depuis le Rosso et le Primatice, J. Cousin, Janet, Caron, Ambr. Dubois, T. Dubreuil et Fréminet, S. Vouet, Poussin, Lesueur, Lebrun et Puget, Coypel, Lemoine, Watteau, Boucher et Vanloo, jusqu'à Vien, David, Gros, Ingres, Géricault et Delacroix, avec les plus habiles élèves de leurs ateliers, intermédiaires quasi aussi intéressants que les maîtres et qui les relient l'un à l'autre, il y faudra bien la chronologie, et ce sera un spectacle plein d'enseignements, l'histoire même et l'histoire suivie de notre art national. Mais, dans l'Exposition de l'École des Beaux-Arts, telle que l'avaient conçue MM. Éphrussi et Dreyfus, il n'en allait pas ainsi. On a bien vu, par le choix presque exclusif qu'ils avaient fait des œuvres de Clouet, du Poussin, de Lesueur, de Claude, de Puget et de Watteau, qu'ils n'avaient d'abord songé à convier à la fête que les noms qui, dans les collections publiques et privées de l'Europe, jouissent, en dehors de nos frontières, d'une faveur acceptée par tous. Aussi les trois dessins qui ouvrent dans le catalogue la section française, très intéressants qu'ils sont pour une série historique, et pouvant très bien reparaître dans celle que j'indique, semblent-ils ici un peu dépaysés, leur curiosité plutôt que leur qualité d'art faisant leur principale valeur. Les deux premiers, appartenant à M. Malcolm et réunis dans un même cadre, représentent : l'un, un roi à cheval faisant son entrée dans une ville; l'autre, un roi

sur son lit de mort, entouré de ses enfants et courtisans. Le dessin au trait et l'enluminure sur vélin en sont assez grossiers, et cela a assez l'air de maquettes pour des tapisseries conçues dans le goût de nos provinces du Nord, vers la seconde moitié du xve siècle. Le numéro suivant (417 *bis*) appartient à M. Burty, et nous avons pour lui une date certaine : 1491. Il représente divers épisodes d'une chasse au sanglier, dans une large allée de forêt aux environs de Malesherbes. *Un seigneur à cheval, avec sa suite, passe devant les paysans appelés comme rabatteurs.* « Votre miniature, écrivait à M. Burty notre ami M. de Montaiglon, était la première page du *Censier*, ou détail des cens et redevances dus par les tenanciers à Louis Malet de Graville, amiral de France en 1489, et mort en 1516, âgé de soixante-dix-huit ans. Il est rare que les manuscrits d'affaires, même quand ils sont décorés, ce qui est déjà peu commun, aient des miniatures aussi soignées que les manuscrits littéraires ou les livres de piété... Les armes qui sont à côté de la miniature et sont posées sur l'ancre, symbole de la charge d'amiral, sont bien celles des Malet, de gueules à trois fermaux d'or. Sur Louis Malet vous pouvez voir l'article généalogique de l'*Histoire du P. Anselme* (VII, 865 et suiv.)... Cousin me rappelle que le bonhomme Graville était si riche que plus tard Richelieu, qui était, lui aussi, grand amiral, voulant répondre à ceux qui l'accusaient de s'être trop enrichi, fit dresser l'état des biens de son prédécesseur. Belle raison, comme vous voyez; mais ce serait, si vous rencontriez le volume, de quoi remplacer, d'une certaine façon, le reste perdu de votre *Censier*. » Et M. de Montaiglon déchiffrait ainsi les premières lignes du *Censier :* « Ce sont les Cens hault et puissant seigneur, monseigneur Loys, seigneur de Graville, Séès, Bemay, Milly en Gastinois, Marcoussis-le-Boys, Malesherbes, Chartres, Boissy, Saint-Yon, Bréthencourt, Gomez-le-Chastel, Saint-Sulpice et Saint-Chéron, et amiral de France, receuz audit lieu de Saint-Chéron, le jour Saint-Remy, l'an mil IIIIc IIIIxx et dix... » Et comme la dernière signature de ce « papier » est celle de « Guillaume Piel, substitut pour le tabellion de Chartres, le viie jour de may, l'an mil IIIIc IIIIxx et unze », je me laisse aller à croire que la miniature elle-même pourrait s'attribuer à quelque artiste de Chartres, ville où la lignée des décorateurs de la grande cathédrale n'était peut-être pas encore tout à fait éteinte.

Ce n'est pas, croyons-nous, un sujet antique qu'il faut reconnaître dans le bon dessin d'un *Épisode de bataille* digne de porter le nom de Jean Cousin, et prêté par M. Dumesnil, mais plutôt un fait de notre histoire française arrangé à la romaine. En l'épluchant quelque peu, on trouve, en avant du prince couronné à cheval, un fantassin portant un



Clouet del.　　　Helioq. Dujardin

ISABELLE DE LA PAIX, FILLE DE HENRI II

Collection de Mgr le Duc d'Aumale

Gazette des Beaux Arts　　　Imp. L. Eudes

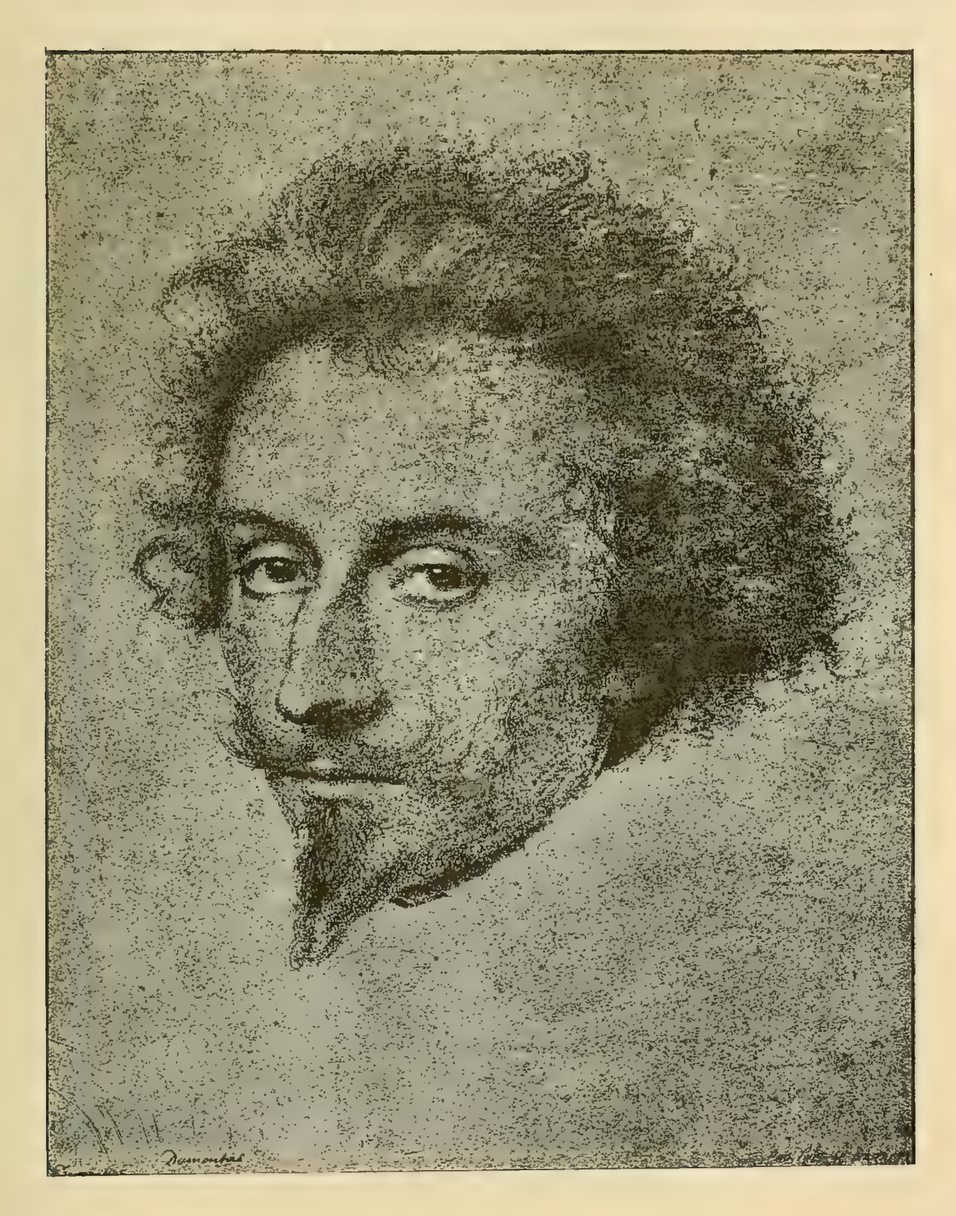
bouclier aux trois fleurs de lis, et, terrassé, au premier plan, un autre guerrier dont l'écu est décoré du lion de Saint-Marc : il y a là quelque apparence que l'artiste ait voulu représenter une bataille du roi de France contre les Vénitiens, à la suite de la ligue de Cambrai.

La mode exquise des *crayons*, qui se prolongea en France durant plus d'un siècle et à laquelle nous devons les œuvres les plus intéressantes de notre renaissance, les plus intéressantes pour l'art et aussi pour l'histoire, ne pouvait manquer de fournir à cette Exposition un groupe particulier. Elle a déjà motivé, comme je l'ai dit à propos des fac-similés de dessins, une publication fort curieuse, sous la direction de M. Niel, qui était bien, par le tour très XVI[e] siècle de son esprit et le raffinement de son goût, l'hommé-né d'une telle entreprise. M. Niel avait recueilli lui-même des échantillons excellents de cet art délicat qui, parti peut-être des célèbres portraits crayonnés en Angleterre par Holbein, était devenu, par je ne sais quelle grâce fine et légère, légère jusqu'à un demi-effacement, une spécialité suave de notre école du temps des Valois. Le goût de ces œuvres, où le ton doux de la coloration et le travail charmant de la main de l'artiste se mariaient à la fidélité très pénétrante du portraitiste, se trouva si bien d'accord avec la curiosité des courtisans, que la mode en naquit des collections de portraits contemporains, collections très souvent composées de copies adroites autant que de dessins originaux, mais qui ont perpétué jusqu'à nous, dans des recueils pieusement conservés par les familles ou les bibliothèques, les images incontestables de tout ce qui a marqué dans notre histoire par le rang, la beauté ou le génie, depuis François I[er] jusqu'à Louis XIII. Cet art a fait la gloire de deux ou trois familles, dont il fut comme le domaine et le privilège : les Clouet, dont le premier, venu de Flandre, en avait apporté l'instinct de la portraiture naïve et sincère; les Dumonstier, les Quesnel, Lagneau; et l'on peut dire que le dernier de la série fut l'illustre Robert Nanteuil, bien qu'un Dumonstier (Nicolas), le dernier, fût encore admis en 1663 à l'Académie royale de peinture et de sculpture comme peintre de portraits en pastel.

Le Louvre possède un certain nombre de ces *crayons*, acquis pour la plupart de M. Niel; notre Cabinet des Estampes en garde aussi une très riche série, qui a dû se grossir par l'adjonction des dessins que nous nous souvenons d'avoir vus jadis à la bibliothèque de Sainte-Geneviève, et qui auraient bien dû s'arrêter en route pour compléter au Louvre l'histoire de l'école française, dont cette collection de Sainte-Geneviève conservait de curieux morceaux, en ce qui touche la fin du XVI[e] siècle; on en trouverait également, si j'ai bonne mémoire, à la bibliothèque de l'Arsenal.

Mgr le duc d'Aumale en a eu un beau lot, dans l'acquisition qu'il a faite du Cabinet Lenoir. Nous en avons vu passer de très précieux à la vente Boilly; on en connaît aussi de superbes dans la collection du baron de Schwiter; ajoutez-y, dans l'Albertine de Vienne, un certain nombre de très beaux portraits; il est à noter ici que, dans les collections étrangères, nos Clouet et nos Dumonstier sont d'ordinaire catalogués sous le nom d'Holbein. Mais rien nulle part ne peut se comparer (si ce n'est la tête de vieillard, par le même Clouet, acquise par le Louvre en 1851) à la merveille que nous avons sous les yeux à l'Exposition de l'École des Beaux-Arts : je veux parler du portrait de la petite Isabelle de la Paix, la fille de Henri II et de Catherine, mariée à Philippe II d'Espagne, et que Janet exécuta vers 1559, au moment où la princesse, âgée de quinze ans, allait quitter la France. C'est Mgr le duc d'Aumale qui l'a prêté, et il lui vient de M. Reiset, lequel l'avait, s'il m'en souvient, acquis d'un amateur de Turin. Ce bijou, par l'extrême finesse d'exécution de la tête — tout le portrait de sa mère Catherine — et de ses petits doigts déliés, par le charme et la douceur admirable du modelé et la grâce de l'ajustement, fait penser à la délicieuse peinture d'Éléonore d'Autriche, par le même Janet, et qui se voit au Louvre. C'est le chef-d'œuvre de l'art des crayons. Il est de bien des coudées supérieur au duc d'Alençon, « frère du roy estant petit », lequel pourtant est encore un bien joli crayon, d'une grâce enfantine charmante, et a mérité, à cause de cela, d'être catalogué sous le même nom; — bien supérieur surtout aux portraits de MMmes de La Rochefoucauld de La Mirande et d'une duchesse d'Angoulême, provenant de la collection Lenoir, mais qui évidemment ne sont plus que des dessins de l'école de Clouet. Quant à Lagneau, à l'inépuisable Lagneau, dont M. Gatteaux possédait, avant l'incendie de sa maison par la Commune, de pleins volumes de crayons, il n'est représenté là que par un soi-disant portrait de Rabelais, étude de vieux scribe ou de vieux procureur, prêtée par M. le baron de Beurnonville. Les portraits du duc d'Épernon et du cardinal de Guise sont deux très beaux morceaux de Daniel Dumonstier, de sa plus excellente manière, des plus vrais, des plus vivants, du plus grand air et des plus intimement personnels qu'ait crayonnés ce grand devineur, cet étrange traducteur de l'esprit de ses modèles, et dont Tallemant des Réaux nous a, à sa façon, laissé, dans ses *Historiettes*, un si plaisant crayon. Ces deux dessins viennent de Mgr le duc d'Aumale, qui a prêté également un petit Malherbe que je ne croirais pas de Dumonstier, mais d'après lui, par le graveur qui a buriné le portrait bien connu. Le petit Lamoignon, toujours prêté par Mgr le

duc d'Aumale et venant de la collection Lenoir, est un spécimen exquis



LE DUC D'ÉPERNON, PAR DUMONSTIER.

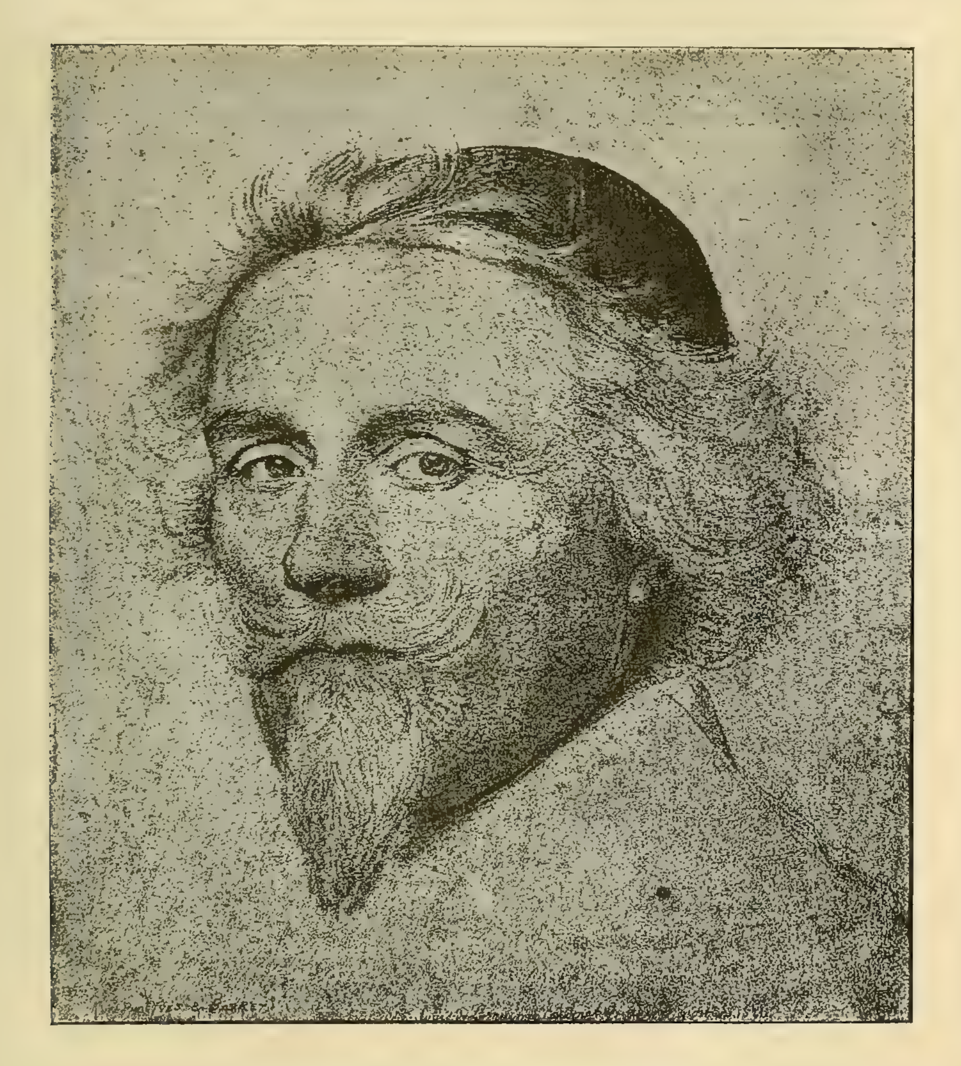
(Dessin de la collection de Mgr le duc d'Aumale.)

de l'art de Nanteuil et de sa vérité profondément naturelle de portraitiste. La passion bien légitime que tout Français professe pour Molière a

pu seule faire reconnaître, dans le crayon prêté par M. Valferdin, l'auteur du *Misanthrope* et la main de Claude Lefebvre. — Les quatre Étienne Delaune dessinés à la plume, sur vélin, sont de la plus belle qualité de ce maître précieux, de son invention la plus abondante, de sa plus fine exécution, particulièrement le premier (collection Gatteaux), qui est le projet d'une décoration de plat, et dont les médaillons représentent des sujets divers de la vie de Moïse. Voir au Louvre un autre dessin pareillement rond, consacré à des sujets analogues de la vie de Moïse, et qui fait pendant à celui-ci. Les trois autres Delaune, la *Foi*, l'*Astronomie*, les *Sciences* (collections Galichon et Dumesnil), semblent être des projets de tapisserie, et il s'en trouve d'autres de la même suite dans la collection Destailleur. On a attribué à l'école d'Étienne Delaune deux études aquarellées pour gardes d'épée (collection de Mgr le duc d'Aumale), bons dessins d'armurier de l'époque des Valois, mais qui n'ont pas forcément d'attache avec Delaune. — Je ne me figure nullement Germain Pilon s'amusant à dessiner, de cette petite manière si fine, si adroite et si pointilleuse, les faces diverses d'un groupe de Vierge debout, tenant dans ses bras l'enfant Jésus bénissant (collection Galichon). Ce ne sont point, en effet, six projets de Vierge, mais six faces de la même statue, autour de laquelle a tourné non le maître, mais un très gentil dessinateur de son temps. — Enfin le très populaire Callot avait bien droit de figurer ici parmi les hommes de juste renommée, et M. Dumesnil a prêté une composition à la plume, que l'on connaît par la gravure intitulée *Plus il gèle, plus il estreint*, et qui n'est pas, hélas ! dans sa bonne manière florentine, alors que le Lorrain se servait si artistement, en vrai peintre, de pierre noire ou de sanguine vigoureusement lavées de bistre.

Notre vrai XVIIe siècle, notre grand XVIIe siècle français, l'âge héroïque du Poussin, de Claude, de Lesueur et du Puget, est représenté ici par des œuvres d'un caractère tellement élevé et d'un génie à la fois si solide, si pondéré, si noblement poétique et si accompli, que notre école, en dehors du Louvre, ne saurait rien trouver qui donnât d'elle une plus haute et plus parfaite idée. Des seize dessins du Poussin, l'un, le *Mariage*, appartient à M. Dumesnil, et deux, la *Lutte des deux amours* et le *Jugement de Salomon*, appartiennent à M. Armand ; tout le reste provient de Mgr le duc d'Aumale, qui les tenait de M. Reiset. Il faut dire que, durant vingt-cinq ans, deux hommes ont absorbé dans leurs portefeuilles tout ce que pouvaient leur trouver de Poussin les Defer et les Guichardot, et tout ce qui, en dehors de ces fins limiers, passait par les belles ventes. C'était MM. Reiset et de La Salle, et M. Reiset à lui seul avait fini par remplir d'une centaine

de compositions ou d'études d'après l'antique, et tout cela d'un choix prodigieux, des cartons consacrés au maître des Andelys, son idole et la nôtre. Ce trésor, nous l'avons dit, est passé dans son ensemble au duc

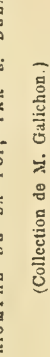


LE CARDINAL DE GUISE, PAR DUMONSTIER.

Dessin de la collection de Mgr le duc d'Aumale.)

d'Aumale. Quant à M. de La Salle, il n'en avait guère moins recueilli, et avec non moins de goût, et on les retrouverait presque tous répartis entre les collections publiques dont il fut le bienfaiteur. Sans sortir de l'École des Beaux-Arts on admirerait, entre dix autres, dans les salles voisines de

notre exposition, une adorable petite Vénus couchée sur le rivage, à l'ombre de grands arbres, et vers laquelle nage un satyre guidé par l'amour, — un combat de trois tireurs d'arc contre un cavalier armé d'un javelot, — une Vénus remettant des armes à Énée, — un Régulus quittant Rome pour retourner à Carthage, — une Hérodiade suivie de deux femmes recevant la tête de saint Jean-Baptiste que lui remet le bourreau, — mais surtout un groupe de trois nymphes guettées par deux satyres, d'une plume toute tremblante, mais d'un sentiment tout antique, provenant de la collection Mariette, et sous lequel ce pieux amateur, qui, lui aussi, eut le culte du Poussin, vrai signe d'un bon esprit à la mode française, avait tracé ces mots touchants : *Nicolaus Poussin senescente manu delineabat.* MM. Dreyfus et Éphrussi ont choisi du Poussin, pour leur exposition de l'École des Beaux-Arts, des dessins de tous les âges et tous les genres du maître. Sa *Lutte des deux Amours* montés sur des boucs et à laquelle assistent deux nymphes, est une œuvre exquise de sa jeunesse, vraie idylle antique, égale comme grâce et style pur et poétique aux plus charmantes inventions des vases grecs. — Peu postérieure comme date, vient la très belle ébauche au pinceau, sur mine de plomb, d'un sujet pastoral (n° 437), de l'époque titianesque des admirables Bacchanales peintes du Louvre, et le lavis de bistre vigoureux qui dessine les figures, en donne, sans autre effort, la chaude coloration ; — l'autre Bacchanale qui vient également de la collection Reiset, désignée dans le catalogue de la vente Mariette, sous le titre du *Triomphe de Flore*, et que le père de Mariette avait gravée à sa manière en 1688, est peut-être le plus étonnant et le plus savant des dessins de cet ordre. C'est un pur bas-relief antique du plus beau et du plus grand style qu'ait pu inspirer l'art romain. Les plus fameux artistes de l'époque d'Auguste ne devaient pas composer ni peindre autrement. — De la plus grande force magistrale du Poussin est encore cet *Enlèvement des Sabines*, d'un mouvement et d'une science extraordinaires, l'une des compositions pour ce sujet tant cherché par le peintre. — Il y a là deux *Adorations des mages*, provenant toutes deux de la collection Crozat et arrivées par M. Reiset chez Mgr le duc d'Aumale ; elles sont fort intéressantes par leur rapprochement, étant l'une et l'autre des études pour le tableau du Louvre. On serait tout d'abord porté à préférer le n° 447 ; il est plus ardemment, plus impétueusement cherché et trouvé. Les mages y ont plus d'empressement, plus d'entraînement vers l'enfant Jésus. Le 448 venu plus tard, est plus sobre, plus sage, plus pur de goût peut-être, et à cause de cela a mieux mérité sans doute d'être adopté comme carton définitif du tableau, mais il n'est pas peint du premier jet et de la même fougue que



LE TRIOMPHE DE LA FOI, PAR E. DELAUNE.

(Collection de M. Galichon.)

son aîné, et tout d'abord n'a pas le même attrait de jeunesse. — Le superbe dessin du *Mariage,* de la suite des *Sept Sacrements,* prêté par M. Dumesnil, et complètement différent, comme disposition, des deux acquis par M. de La Salle et donnés par lui à la salle des boîtes au Louvre, est du plus beau temps du Poussin; la tête n'a jamais été plus forte, mais on sent que le tremblement approche. — La Sainte Famille, « première pensée du tableau, fait en 1649 pour M. Pointel, et que Felibien désigne ainsi : « un tableau d'une vierge qu'on appelle des dix figures », est, elle aussi, un dessin de maturité complète. « La main tremblante, » dont le pauvre Nicolas se plaignait dès 1642, n'obéit plus qu'avec peine et résistance; il y a là des têtes qui manquent de légèreté, mais l'ordonnance est de la plus sévère beauté et de la plus savante pondération. — Vous connaissez bien au Louvre ce dessin capital du Poussin qui représente le jugement de Salomon. Notre musée en possède encore dans ses cartons une autre idée un peu moins importante, mutilée par le temps, et où manque la figure du jeune roi. M. Armand a acquis, à la vente de Guichardot, une troisième composition des plus intéressantes, la première en date peut-être, non moins grande de caractère malgré la défaillance de la main, et où se trouvent déjà les grands mouvements des figures principales. Cette première pensée offre toutefois une singularité bizarre qu'il est impossible de ne pas noter, surtout quand elle est née comme instinctivement dans le cerveau si réglé du Poussin. Il est vrai de dire que cet esprit sage, qui avait pour devise : « Le jugement partout », n'a pas osé et ne pouvait maintenir une telle vision dans son tableau définitif. Le *Salomon,* dans le dessin dont nous parlons, est d'une proportion double des autres personnages et, dans son attitude hiératique, produit l'effet surnaturel de ces christs gigantesques que le Poussin voyait tous les jours à Rome dans les mosaïques byzantines des premiers âges chrétiens.

Il nous reste à signaler les trois études de paysage que M. Reiset avait recueillies; ce sont bien les sœurs de celles que l'on admire au Louvre, et mieux conservées encore, car elles ont été moins livrées à la lumière du soleil qui, au bout d'un temps, dévore les bistres les plus vigoureux. Or la franchise du bistre est l'un des charmes des dessins du Poussin. — On doit croire que cette suite d'études intimes d'après nature, exécutée vivement, gaiement, d'une main libre et sûre, doit remonter à la fin de la jeunesse du maître, bien que ce grand homme ait consulté avec la même ardeur la nature toute sa vie, et ait pu, jusque dans ses derniers jours, se vanter à Vigneul de Marville de n'avoir « rien négligé ». Le n° 438 de notre Exposition, qui semblerait, par le clocher pointu

apparaissant derrière les massifs d'arbres à l'horizon, avoir été dessiné dans les pays du Nord, est à lui seul une vraie merveille de l'art du paysagiste. Pas un Hollandais qui ait exprimé de cette force et de cette justesse la fraîcheur des beaux ombrages sous des arbres d'aussi belle forme et où le soleil papillote mieux sur le feuillage. — Le n° 439 ne représente en réalité qu'une vieille trogne d'arbre dont le pied trempe dans les hautes herbes. Mais quelle étude admirablement sincère de la nature! Ce simple morceau, patiemment observé dans ses détails de ruine, prend aussitôt la valeur, j'allais dire monumentale, que lui donne l'œil d'un grand artiste. — Et ce n° 440 ; à gauche, un arc antique aux armes pontificales ; au fond, à droite, quelques menus arbres et quelques fabriques sur un coteau : ce n'est rien, et avec un peu de bistre il en fait de la grandeur. Comme cet homme est supérieur à tous les Breemberg et à tous les paysagistes italiens! comme il voit, comme il interprète mieux qu'eux la noblesse de la terre italienne! Sa moindre étude de ruine antique ou de place publique, faite déserte par les siècles, a l'aspect et la majesté d'une grande œuvre à profonde impression. Voyez son *Enfance de Bacchus*, d'après le bas-relief du musée du Capitole, son groupe de *Castor et Pollux*, ses *Chevaux se cabrant*, ce ne sont que des documents d'après les sculptures sorties de la poussière romaine, et où il ne cherche d'abord que la féconde et solide matière dont plus tard son génie pétrira ses propres compositions ; — mais ce génie entre si naturellement et si avant dans les fragments ou bas-reliefs antiques, que croquis à la plume ou lavis de bistre en absorbent d'emblée le simple et mâle caractère. Tout normand qu'il fût né et que nous devons le vénérer, ce Poussin, avouons-le, avait rencontré en Italie la terre de ses yeux et de son tempérament. C'était bien vraiment un Romain, le seul peut-être entre les artistes modernes qui se soit assimilé sans détour et jusqu'aux moelles, dans sa sévérité et même en sa rudesse, l'art romain, l'art qui fit éternelle la Ville aux sept collines.

Un autre Français, qui, lui aussi, vit l'Italie avec de bons yeux, éblouis et charmés des beautés de son soleil, et qui, si le Poussin n'avait pas vécu, serait le premier paysagiste de ce pays divin (tous les deux au reste se partagent le paysage italien ; car, si le Poussin en traduit les belles lignes fortes et grandioses, l'autre en exprime en maître les harmonies lumineuses), — Claude Lorrain compte à notre Exposition neuf dessins plus étonnants peut-être encore par leur choix que ceux du maître des Andelys. Les dessins de Claude sont d'ordinaire des compositions complètes, ayant par avance la valeur et l'effet des tableaux qu'elles préparent, et qui n'a pas vu nos dessins ne peut se rendre compte de la

puissance de l'homme, car la magie justement vantée de sa peinture n'ajoutera rien à la poésie de l'invention et en délayera le plus souvent l'intensité et le charme mystérieux. — Ce *Port de mer, coucher de soleil,* appartenant à Mgr le duc d'Aumale, et provenant, comme quelques-uns de ses plus précieux, de la collection Wellesley, qu'est-ce autre chose qu'une très savante et admirable préparation de tableau compliqué de marine et d'architecture, quelque arrivée de Cléopâtre? — Et cette manière de débarquement d'Énée, appartenant à M. Armand, qui l'avait acquis à la vente Schneider, œuvre du maître, dessinée en un âge sans doute avancé, d'une plume un peu grosse, mais dans sa plus savante expérience, qui eût pu traduire ainsi le brillant de la surface et la transparence extraordinaire de la mer frappée de rayons? — Encore un superbe projet de tableau que l'autre dessin de la collection Armand (nº 460), d'une lumière dégradée et intermédiaire admirable, et où se voient des voyageurs traversant un pays boisé. — C'est de même un petit tableau adorable que le dessin signé et daté de 1646, et qui représente un troupeau conduit par un berger et traversant un gué. Le travail de la plume, mêlé de rehauts de gouache, en est d'une finesse extrême, très chargée de détails dans les arbres et dans la petite ruine à gauche; le ciel et les eaux en sont d'une douceur et d'une lumière exquise, c'est un délicieux bijou. — Et ce bocage dans le goût antique (nº 459), où un large massif d'arbres se reflète dans une rivière qui occupe tout le premier plan, avec ses ruines de temple au pied d'une montagne, ne produit-il pas le charme accompli des plus savantes peintures? — Et cette vue prise sur le Tibre à Rome, de sa plus fine plume, n'est-elle pas, elle aussi, tout charme et toute clarté, avec des eaux et un ciel et des fabriques s'enlevant tout en lumière? C'est l'un de ces rêves qu'a poursuivis Boissieu; l'on dirait un petit Corot, alors que Corot peignait son Colisée. Quant à la *Vue de Prato longo,* appartenant à M. Dutuit et datée de 1643, c'est l'une des études les plus extraordinaires du peintre de la lumière harmonieuse. Cela s'en va des terrains solides du premier plan jusqu'aux sommets des montagnes d'horizon dans de vastes espaces semés de loin en loin de tours antiques, rien que par les dégradations du bistre dans une étendue tout ensoleillée qui est un vrai prodige. — La vue prise à Rome devant Sainte-Marie-Majeure, un jour de cérémonie, est un dessin tout particulier et des plus intéressants; la foule, les équipages, les cavaliers, les carrosses de gala, tout cela grouille sur la place entre les monuments enlevés de bistre sur le ciel avec la verve la plus singulière. — Je n'ai plus, je crois, à parler que d'une étude d'arbres, prodige de vigueur d'ombre mystérieuse à côté des fonds de pure lumière, que n'eût pas osé Rembrandt; qu'est-ce au-

près de cette profonde poésie de grand maître, que les petits Hollandais voyageurs d'Italie, les Bril, les Asselyn et les Berghem?

J'aurais voulu, pour l'amour que je porte à Lesueur, que son bagage ici fût plus nombreux. Si mes souvenirs sont fidèles, il eût été, je crois, possible de trouver sans chercher ailleurs que chez Mgr le duc d'Aumale, parmi les dessins de la collection Reiset, d'autres œuvres touchantes de ce noble génie à montrer à côté du Christ portant la croix, première pensée de la sainte Véronique du Louvre : il est vrai que ce dessin le donne tout entier dans sa plus exquise et sa plus pure manière; tout son sentiment divin y est dans les trois figures principales. Lesueur a bien fait de supprimer, pour concentrer l'effet mystique du tableau, les deux figures de soldats dont l'un tire la croix avec une corde, et dont l'autre harcèle le Christ avec son javelot.

Le Puget, lui aussi, n'a qu'un dessin, un dessin bien particulier dans son œuvre de dessinateur, car le plus souvent il emploie sa plume à des décorations de galères plutôt qu'à des compositions de sculpteur. Cette large page-ci, que Mgr le duc d'Aumale tient encore de M. Reiset, et sous laquelle L. David avait écrit en manière de bien juste apostille : « Je vous engage à garder ce dessin, il est aussi beau qu'un Michel-Ange, » mériterait bien pour sa haute curiosité et l'importance du maître, qu'on la reproduisît par la photographie, avant qu'elle ne rentre dans le cabinet de Chantilly. Je n'ai, pour ma part, jamais vu du Puget de dessin de cette espèce; mais celui-ci est si beau, et la Vénus nue, les bras relevés au-dessus de la tête, étendue sur sa « couchette en forme de petit navire, lit propre à la fille de l'onde », est d'une attitude si pleine de la grâce souple et féminine ordinaire au Puget, que l'œuvre est certainement du maître. La plume, très largement taillée, est très puissante en ses accents et digne de la main qui faisait trembler le marbre; il suffirait d'ailleurs, pour reconnaître l'homme, de la composition chargée des ornements et des mascarons de la couchette : il serait curieux de savoir si quelque cabinet d'amateur provençal ne possède pas, sans en prévoir l'auteur, le monument cherché avec tant de soin et sous toutes ses faces par le grand Marseillais.

L'école provençale, contemporaine du Puget, est encore représentée par deux dessins, tout à fait capitaux, de Bernard Toro, prêtés par M. E. Foulc. Jamais cet habile sculpteur des galères royales, inventeur des plus capricieuses séries de grotesques, pour panneaux, buffets, portes ou consoles qu'il excellait à tailler lui-même dans les hôtels des parlementaires d'Aix, et dont les bizarres imaginations sont bien connues des curieux par les gravures de Hor. Blanc et B. Pavillon, n'a composé d'une

manière plus légère et plus compliquée deux feuilles plus importantes et plus cherchées où il ait combiné plus savamment ces arabesques mythologiques dans lesquelles se donnait carrière sa très extravagante élégance, et où il s'est fait une place à part à côté de Berain et de Gillot.

Nous voici au XVIIIe siècle, et d'un bond et tout brusquement, nous passons du Poussin et du Puget à Gillot et à Watteau.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

(La fin prochainement.)



REMARQUES A PROPOS DE L'ART ÉGYPTIEN

(TROISIÈME ARTICLE[1])



Le statuaire égyptien se tire en moyenne heureusement de la tête. On ne sent pas qu'elle lui ait jamais donné beaucoup de peine. Elle vient aisément sous son outil, d'un modelé peu varié, suffisant, imposant par sa simplicité. Elle paraît quelquefois trop forte pour le corps, surtout dans les bas-reliefs et surtout dans les anciens. Les Assyriens devaient, à leur tour, exagérer ces grosses têtes. En revanche, *la jambe* témoigne à toutes les époques d'efforts acharnés, perpétuels, de systèmes d'exécution divers, d'ambitions artistiques rarement assouvies.

L'intérêt particulier que les Égyptiens portèrent à la jambe vint probablement des colosses. D'un colosse assis les jambes furent les parties proéminentes, celles que le *public* voyait surtout et avant tout, les seules qu'il vît bien parfois. Du colosse posé debout, c'étaient encore les jambes qui frappaient principalement les yeux du spectateur. L'attitude invariablement adoptée pour la statue debout était d'avancer la jambe gauche, qui, seul membre mis en mouvement, prenait une grande importance, sans compter les *idées* qui se rattachent à cette attitude.

Les peintures des anciens tombeaux, comme on l'a vu à l'Exposition universelle, nous prouvent que les sculptures n'étaient pas l'œuvre d'un seul artisan. Il est même possible que la division du travail existât, que certains ouvriers eussent la charge spéciale de la tête, qu'il y eût des

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII, p. 221, et t. XIX, p. 209.

sculpteurs particuliers n'exécutant, les uns que les bustes et les bras, les autres que la jupe, et les derniers que les jambes. Des captifs, véritables manouvriers, durent être employés à certains de ces travaux. Malgré l'unité d'aspect des statues égyptiennes, la façon du rendu n'est pas la même dans toutes les parties du corps, mais elle est assez analogue d'une statue à l'autre pour chacune de ces parties. Je me figure volontiers une sorte de directeur des proportions guidant une série d'artisans occupés à perfectionner chacun le membre qui lui est dévolu ou à le traiter d'après des traditions spéciales pour chaque division du corps.

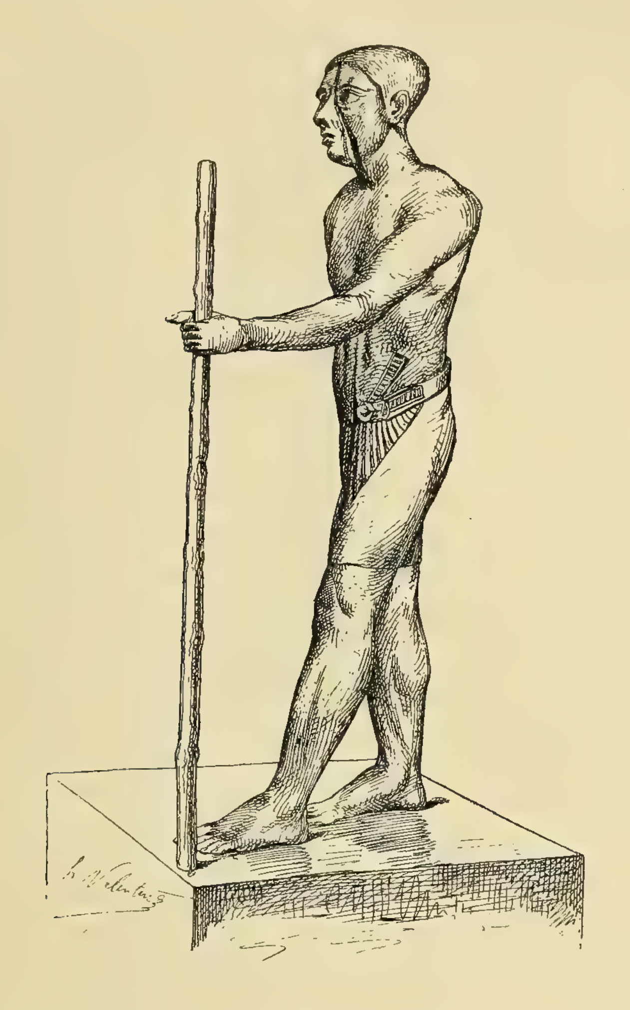
Nulle part on ne s'inquiète du modelé sous le caleçon; les cuisses sont toujours très courtes; les pectoraux, avec ou sans indication des clavicules, forment toujours une masse indivise, saillant au-dessus du buste avec le même degré d'inclinaison; le thorax et les flancs me paraissent toujours traités de la même manière, sèche, nette, sans détails des côtes, les contours du buste s'évasant en corbeille. Les muscles du bras ont toujours les mêmes plans et ne sont jamais finis dans le rentrant, vers le morceau du bloc qui les relie au buste. Je laisse de côté l'ancien empire où l'on sut montrer de la variété, mais à qui les autres époques ont emprunté des attitudes et quelques-uns de ses types de facture d'où elles ne sont plus guère sortie.

Depuis le roi Schafra et depuis le grand fonctionnaire Sepa qui existèrent il y a six mille ans, tous les rois et tous les grands ont été par la sculpture, assis la tête droite, le corps roide, les genoux rapprochés, les bras appuyés sur les cuisses, ou par elle mis debout, la jambe gauche tendue en avant, le bras droit pendant, le gauche ramené sur le ventre, ou bien les deux bras pendant à la fois.

Et cependant il y eut un temps, plus heureux pour l'art égyptien, où celui-ci donnait de la liberté aux jambes et aux bras, un temps très reculé où cet art fit de rapides et grandes conquêtes qu'il ne sut pas conserver.

Toute l'antiquité grecque retentit du succès des statues *dédaliennes*, de ces statues que lui vendait l'industrieuse île de Crète. *Daidalos :* industrieux; ceci a été répété bien souvent! Une épithète fut personnifiée, Crète l'industrieuse se résuma en un *sculpteur-mécanicien* nommé Industrieux, comme plus tard on verra le Corinthien Démarate emmener avec lui en Italie les peintres potiers Euchir et Eugramme, c'est-à-dire Main-habile et Adroit-dessin. Ceci du moins est un des aspects de la question très complexe de Dédale. Ces statues du fameux Dédale et de ses héritiers étaient des personnages sculptés en bois dont les jambes s'écartaient en imitant le mouvement de la marche, comme celles enfin

d'un être humain, sans être engagées dans un bloc de support, et dont les bras articulés avec le buste, ainsi que ceux d'une moderne poupée, se mouvaient, librement détachés du corps.



STATUETTE EN BOIS. ANCIEN EMPIRE.

(Musée du Louvre, salle funéraire.)

Or l'Égypte fut la véritable industrieuse, le vrai Dédale. Le Louvre possède plusieurs de ces statues ou statuettes en bois, qu'on fait remonter à plus de trente siècles avant Jésus-Christ. A l'Exposition universelle de 1867, Mariette-Bey en envoya une qui fut très admirée; nous avons même l'heur de connaître le nom du personnage qu'elle représentait, Ra-

em-ké, être important qui vivait il y a environ six mille ans, comme il a été dit plus haut.

Nous reproduisons une des antiques statuettes en bois du Louvre, parmi celles qui ont été acquises par M. Pierret et qui remontent à l'ancien empire.

On peut juger, en la comparant avec la statue en pierre de *Sepa*, posée justement dans la même attitude, combien le bois permettait au sculpteur plus d'animation, de liberté et de naturel.

Eh bien, après avoir su exécuter ces statuettes de bois, après avoir su exécuter, sous l'ancien empire, des demi-statues et des statuettes de pierre *non adossées* et même à membres évidés, l'Égypte s'arrêta tout d'un coup. Hormis des figurines en bois ou en bronze, jamais plus les Égyptiens ne virent une statue dont le bras fût détaché du corps, dont la jambe ne fût pas incorporée à un bloc de soutien, dont la tête eût le cou dégagé et dont le dos ne restât pas engagé dans une masse non modelée.

Mais il faut terminer cette affaire des jambes. Dans les antiques statues de Sepa, les rotules sont figurées par un plan carré; le tibia partage la jambe, lourde, plate et molle, par une ligne tranchante; toute la facture a tendance à aplatir et équarrir les rondeurs naturelles, tendance qui s'accentue bien davantage encore dans bon nombre de statuettes de l'ancien empire, dont quelques-unes sont tellement traitées par plans carrés qu'elles indiquent l'antique façon de travailler, comme si elles étaient de purs modèles pour un atelier; on y reconnaît une taille de dégrossissement préalable, après lequel on abattra les arêtes des plans. Comme cette espèce d'équarrissage se voit surtout dans les statuettes en pierre non polie, il est probable que le polissage ou l'enduit colorié se chargeait d'arrondir les formes. L'os du tibia apparaît de même en ligne coupante dans le colosse du roi Seveckhotep de la 13ᵉ dynastie; des rotules lourdes et molles, des plis mous et lourds marquent les genoux d'un colosse ancien usurpé par Ramsès II, et d'un colosse de Seti II, princes de la 19ᵉ dynastie. L'art saïte revient au tibia aigu et tranchant, mais trouve enfin des rotules sèches, nerveuses, solides. Les jambes les plus remarquables n'en remontent pas moins à l'ancien empire. La jambe droite du moulage de Schafra égale presque, par la vérité et le soin du rendu, une sculpture moderne; elle est souple et *étudiée*. Le refoulement des chairs dans les jambes croisées du scribe assis est de même *étudié* et exécuté avec réalité, au moins dans le sens d'une recherche attentive. Les muscles latéraux de la cuisse et du mollet préoccupèrent aussi beaucoup les artistes d'Égypte, et cette préoccupa-

tion se retrouve dans l'archaïsme grec; elle est bien visible aux deux Apollons d'Actium au Louvre. Les mains et les pieds ont laissé les sculpteurs indifférents. Dans tout le Louvre, sauf erreur, je ne trouve que



STATUE DU FONCTIONNAIRE SEPA. ANCIEN EMPIRE

(Musée du Louvre, palier du premier étage.)

cette unique statue de l'époque saïte, citée dans mon premier article, où les pieds et les mains portent un accent d'étude. Ni avant ni après je ne constate pareil effort. Le nombril me semble marqué presque toujours avec de l'exagération. Il doit y avoir là-dessous quelque idée symbolique, car chaque partie du corps eut sans doute sa signification

mystique. Les attitudes de statues qu'adopte la sculpture d'Égypte sont suggérées par la timidité autant que par la loi hiératique. La pose de l'homme debout qui avance la jambe figure la marche du soleil, l'activité de la vie et la marche du défunt vers la région céleste. C'est la jambe gauche qui s'avance, parce que les Égyptiens croyaient que le soleil se levait à la gauche du monde. La pose de l'homme assis sur un siège indique ou le triomphe du soleil de midi, alors qu'il règne sur les régions du sud et du nord, ou le juge des morts assis sur son tribunal, ou le repos du dieu dans la région nocturne, le repos, par conséquent, de l'homme jugé et admis au rang divin; en tout cas, une phase de l'assimilation aux dieux. Les deux poses expriment la même aspiration : devenir dieu ou venir au dieu par et après la mort.

Mais qui des deux, du sculpteur entravé par les difficultés de son métier, ou du prêtre cherchant la conception la plus significative pour indiquer cette assimilation des morts aux dieux, a eu la grande part à la trouvaille de cette espèce d'expression abstraite, aussi restreinte que possible?

Il faut bien se convaincre que si la règle hiératique et des convenances symboliques ont présidé à ces attitudes, les nécessités, les difficultés du travail et de la matière réagissent à leur tour sur la règle hiératique et le symbolisme. L'œuvre d'art architecturale et sculpturale réalise les idées hiératiques et symboliques d'abord entrevues, mais par cela même peut les changer. La conception mystique est tâtonnante et confuse; l'art contraint à la netteté et soumis à la nécessité matérielle éclaircit, rectifie et développe cette conception.

La pyramide, pour prendre un exemple en architecture, n'a pas été préconçue comme le symbole sépulcral qu'elle est devenue. Lorsqu'on a voulu des tombeaux imposants et significatifs, on s'est d'abord servi des formes architecturales qu'on croyait le mieux propres à assurer la stabilité d'une très grande construction. Or la pierre, la terre pétrie, les briques furent, aux yeux des architectes primitifs, des matériaux *meubles* comme du sable et disposés à crouler comme le sable si on les empilait verticalement. L'ignorance et la timidité engendrèrent donc les plus formidables monuments qu'on ait jamais faits; bien curieuse conséquence! Nous admirons les énormes blocs pélasgiques, combien plus les vieux constructeurs admireraient nos bâtisses en papier mâché, de vingt-cinq mètres de haut!

Une fois élevée la pyramide, telle que l'imposait la force des choses, ses quatre faces triangulaires, le jeu des nombres de ses diverses arêtes contribuèrent certainement à préciser toute cette conception de la

course solaire, des régions célestes et terrestres, de la mort et de la régénération qui, avec tant d'autres combinaisons mystiques, s'agitait dans la cervelle humaine en face des grands actes de la nature. M. Mariette a constaté que la pyramide de Saqqarah, la plus ancienne de toutes, n'est pas *orientée;* le symbolisme a donc suivi, il n'a pas précédé.

Pour ce qui est de la sculpture égyptienne, le principe hiératique me semble y avoir été plutôt soumis aux nécessités du travail et aux conditions des matériaux qu'il ne les a dominées. L'art ne laisse une grande place au symbolisme que lorsque ses impuissances y trouvent leur compte. A mesure que le travail et la matière se prêtent plus aisément à la volonté de l'artiste, le nombre des attitudes données aux figures augmente. La grande statuaire s'immobilise entre deux attitudes, l'être assis, l'être debout jambe en avant, avec quelques rares variantes dans la position des bras, et sauf à accueillir plus tard la pose à genoux. La pose des statuettes s'anime, varie bien davantage. Il y en a d'assises à terre, d'accroupies, d'agenouillées. Elles agissent un peu plus déjà. Enfin les bas-reliefs, le dessin taillé, deviennent relativement libres et abordent tous les mouvements. Il est clair que la peine, la somme du travail diminue à mesure que l'on passe de la grande statue à la statuette et de celle-ci au bas-relief, où l'on fouille si peu la matière.

L'Égyptien est aussi timide en sculpture qu'en architecture. Après la forme pyramidale, il a adopté pour ses édifices la forme en trapèze, qui n'est qu'une pyramide commencée. Pendant longtemps ses colonnes se composent de deux cônes tronqués, superposés, dont le renflement est en bas, la pointe en haut; car la colonne protodorique, à fût droit lisse ou cannelé, a été peu employée par lui. Il se décida lentement à évaser ses chapiteaux en forme de corbeille florale ou de vase des eaux célestes; il inclina les montants de ses portes et de ses fenêtres, jusqu'à ce que les Grecs vinssent l'obliger à faire parfois des monuments à lignes verticales, à péristyles, eux qui du trapèze ne retinrent à la fin qu'une imperceptible inclinaison. Le souci de stabilité en sculpture, la préoccupation des blocs, des masses de soutien, dominent toute sa statuaire. Il a peur que le granit ne se brise, et il ne l'évide jamais. Jusqu'à quel point une organisation, plus industrielle qu'artistique, aida-t-elle à maintenir la routine dans l'atelier, à bannir de celui-ci l'esprit et les essais d'observation, et combien cependant le génie humain lutta contre cette organisation, parvint à en briser les liens et sut créer par l'étude de la nature, si imparfaite qu'elle fût, de belles et grandes œuvres : voilà une histoire malheureusement trop obscure pour nous.

En Suisse, dans quelques provinces de France, ailleurs encore, une tradition d'art se perpétue au sein de quelques familles d'artisans. Tel menuisier ornemaniste de Normandie exécute les armoires que faisait son père, et celui-ci était l'élève du grand-père. Les trois générations ont un même tour de main; leurs armoires se ressemblent. Cependant aucun de ces hommes ne se sert de poncis, ne transmet à son successeur un modèle que celui-ci calque et copie. Leurs fleurs, leurs ornements changent d'un meuble à l'autre; on n'aperçoit pas deux de leurs armoires dont le décor soit identique. Voilà un très intéressant trait de liberté artistique individuelle, asservie néanmoins à des procédés, à des façons de rendre, à un maniement d'outils, servitude qui fait que l'œuvre est toujours du même moule intellectuel et matériel, et porte étroitement réunis les caractères de famille. Ces gens-là ne connaissent pas les lois, les ressources, l'étendue de l'art. Ils ne possèdent que quelques pratiques et routines mécaniques; un certain nombre d'objets peuvent être exécutés au moyen de ces pratiques, et ils ont introduit dans le cercle de celles-ci tous les objets qu'il peut embrasser. Montrez-leur des ornements sculptés dans un autre genre de travail que le leur, ils ne sauront pas les exécuter, ils n'y comprendront rien. A vos yeux cependant, il n'y a pas une grande différence entre ces nouveaux ornements à eux inaccessibles et ceux qu'ils fouillaient dans le bois, et vous ne voyez pas facilement la raison qui les empêche de s'assimiler une façon de rendu si proche de la leur. Voilà un cas qui a dû être général chez les Égyptiens. Parfois un esprit créateur ajoutait un peu à l'ensemble restreint des procédés et de la facture, et l'imitation s'emparait de sa conquête sans chercher à la pousser plus loin.

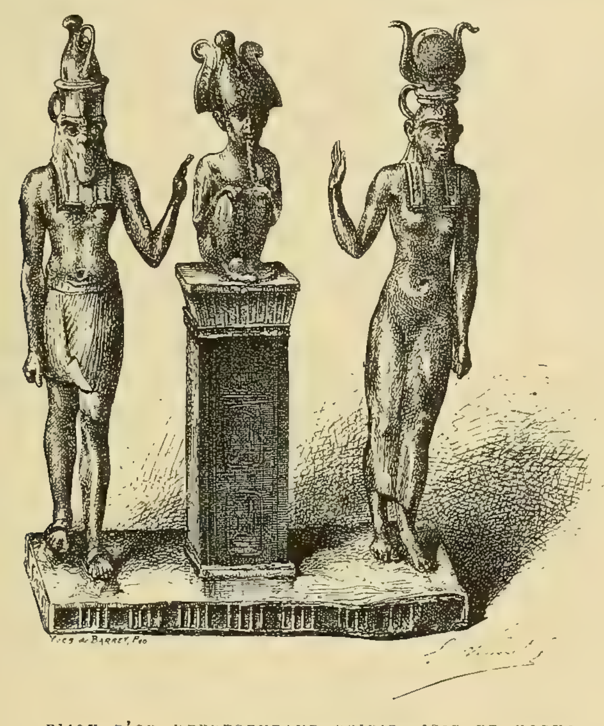
Il est certain que l'art et l'artiste n'ont réellement existé que le jour où on a su *dessiner*, c'est-à-dire su projeter ou représenter *fictivement* sur une surface plane toutes les saillies et tous les creux possibles. Or on a pu sculpter, et durant fort longtemps d'une manière satisfaisante, sans savoir dessiner.

La comparaison entre les bas-reliefs et la statuaire, en Égypte, est bien instructive.

Le dessin taillé en bas-relief saillant ou creux, et ce mot creux est impropre, car le bas-relief égyptien est toujours taillé en saillie, mais tantôt *au-dessus* et tantôt *au-dessous* de la surface du fond, ce dessin présente invariablement la tête, les jambes, les bras de profil; l'œil y est de face dans la figure et très souvent les épaules apparaissent de face. Néanmoins il y a des dessins où les épaules sont de profil, où les têtes et les bustes sont vus par derrière, donc dessinés en quelque sorte de

face; mais, représentés ainsi, leurs détails, fort réduits d'ailleurs, n'offrent pas de difficultés linéaires.

Est-ce une loi hiératique qui a réglé ce système de dessin? Je crois qu'en ce qui concerne l'œil elle concourt avec certaines conditions naturelles pour qu'on le représente toujours de face. L'œil est un symbole du soleil levant. Cet organe exceptionnel, qui s'ouvre avec le jour, se ferme



BIJOU D'OR REPRÉSENTANT OSIRIS, ISIS ET HORUS.

(Musée du Louvre, salle historique.)

avec la nuit, joua un rôle mystique prépondérant parmi tous les traits du visage, et il est probable que le mysticisme religieux s'accommoda fort bien d'une impuissance et d'un entraînement d'analyse qui se trouvent à la fois réunis dans ce fait singulier de l'œil toujours dessiné de face; en un mot, que le mysticisme traduisit en loi un fait produit par l'instinct du dessinateur. Les Égyptiens, comme tous les primitifs, prennent le dessin là où la nature, pour ainsi dire, le leur donne tout fait. L'intersection des couleurs forme les contours; certaines ombres portées, très courtes et qu'on peut appeler linéaires, cernent, divisent les lèvres, les doigts, séparent les bras du corps et les jambes l'une de l'autre,

indiquent certaines jointures. Un corps de profil s'enlève nettement sur un fond, sans qu'on ait à se préoccuper de la saillie de ses plans, relativement les uns aux autres. La légende de Pline, qui attribue l'invention de la plastique et du dessin aux potiers observant sur un mur l'ombre en silhouette qu'y projette un profil éclairé par le soleil ou par une lampe, puis fixant par un trait les contours de cette silhouette, n'a rien de très invraisemblable. Les contours produits par l'intersection des couleurs, d'un côté, et de l'autre les ombres portées linéaires, sont très saisissables à l'analyse la plus simple. De là cet attachement étroit au profil que gardèrent les Égyptiens. Par les mêmes raisons, l'œil de face est, en revanche, plus facile à dessiner que l'œil de profil. Le blanc de l'œil et la prunelle font avec la couleur de la chair cette intersection qui détermine un contour; celui-ci est renforcé de plus par les ombres linéaires qui bordent les paupières. Au contraire, les plans du nez, des lèvres, du menton, pris de face, et de l'œil de profil ne sont plus délimités; il faut les chercher dans le modelé, dans les dégradations d'ombre et de lumière qui en suivent les saillies et les creux : plans, modelé, dégradations que bien des peuples n'ont pas la faculté d'analyser, de même qu'ils n'ont pas la faculté de saisir leurs limites fugitives et confondues, et d'indiquer ces limites par un trait.

Mais le plus curieux de cet examen, c'en est le résultat : la sculpture en ronde bosse, l'expression des épaisseurs de la forme n'a rien de commun avec le dessin, et ne saurait l'enseigner ni le développer.

Les Grecs eux-mêmes n'ont su qu'assez tard dessiner sur leurs vases des figures de trois quarts et de face. La statuaire, cependant, exécute de face, ou plutôt elle ne sait ce que c'est que les artifices, les lignes par lesquelles un dessinateur projette des formes sur une surface plane.

Les statuaires égyptiens ne dessinaient pas. S'ils avaient dessiné, ils auraient représenté en projection linéaire la face de leurs personnages, et les tailleurs de bas-reliefs auraient imité cette projection, par conséquent dessiné de face. Nous pouvons donc décréter hardiment que modeler et dessiner sont deux arts séparés et que le premier n'a pu avoir, à l'origine, aucune influence pratique sur le second. La statuaire, le modelage en ronde bosse, exécutant des travaux en apparence plus complexes que ne fait le dessin, agit cependant en vertu d'une analyse bien moins étendue, bien moins compliquée. Le dessin réalise les faits par une transposition et une abréviation, qui leur substitue un ordre de choses tout autre et fictif! La coloration de la peinture, seule, ajoute au dessin la reproduction directe des faits naturels. Elle rend le bleu par du bleu, le rouge par du rouge, selon la nature des êtres et des objets,

comme le modelage rend une épaisseur, une saillie, par une épaisseur, une saillie identiques.

Je m'arrête encore, avant de continuer, à la question de l'œil de face; elle est assez intéressante.

En statuaire, les Égyptiens ont plusieurs façons de rendre le sourcil et l'œil. A l'époque saïte, ils modèlent et agencent assez exactement l'arcade sourcilière, le globe de l'œil, l'orbite, les paupières. Antérieurement à cette époque, ils se sont contentés de modeler la masse du globe de l'œil, tantôt creusant la surface du blanc et de la prunelle entre les deux paupières, dont les bords, par suite, dominent cette surface par leur saillie, tantôt appliquant un bourrelet ou galon pour former le sourcil, et un autre bourrelet faisant cadre pour simuler les paupières. Dans le bas-relief, l'œil est toujours entouré de ce cadre, que surmonte le bourrelet parallèle du sourcil. Or ce cadre, ce bourrelet, ne serait-ce pas tout simplement l'imitation de la monture des yeux *mystiques* qu'on fabrique à part, en métal, en bois, à titre d'ex-voto, d'amulettes? La fameuse statuette du Scribe, dit accroupi, a l'œil *rapporté*. On a inséré entre ses joues et son front toute une monture en métal et quartz, c'est-à-dire un de ces yeux mystiques tout faits par l'art industriel.

DURANTY.

(La suite prochainement.)



LE SALON DE 1879

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

VIII



A SCULPTURE. — En abordant la sculpture, nous touchons à la terre promise. C'est là que s'épanouit la pléiade d'artistes illustres, tels que MM. Chapu, Falguière, Dubois, Mercié, Guillaume et tant d'autres, mais c'est par un nouveau venu que nous commencerons, guidés par la décision du jury et le concert unanime du public. M. de Saint-Marceaux avait conquis la renommée par des bustes, des têtes de fantaisie d'une observation très profonde et d'une facture très originale. Il avait l'art et le secret de la grandeur, et tout ce qu'il maniait sortait de ses doigts avec une fière tournure. Cette année il tient ses promesses, et la figure qu'il expose résume magnifiquement les qualités que nous avions admirées. Elle est en marbre et représente un *Génie gardant le secret de la tombe.* Un jeune homme à la fois très musclé et très élégant est assis sur un socle et, par un geste admirable qui conserve la simplicité des lignes et qui marque un grand mouvement, il tient entre ses mains une urne contenant des cendres. La tête un peu rejetée en arrière, d'un caractère étrange,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIX, p. 548 et t. XX, p. 35.

avec un nez très long, une bouche aux lèvres épaisses, est couronnée de branchages et enveloppée d'un voile, agité par le vent, qui tombe au pied du monument. Tel est le premier aspect; il en ressort une impression de grandeur et de mélancolie tout à fait remarquable. Je ne voudrais pas prononcer le nom de Michel-Ange pour bien des raisons, d'abord pour ne pas faire de rapprochement maladroit et pour ne pas provoquer l'idée et le mot de pastiche qui seraient également absurdes; cependant, comment déterminer la manière dont M. de Saint-Marceaux comprend l'art? Pour nous aider, il aurait dû ajouter le nom de Michel-Ange à celui de M. Jouffroy, qui figure au livret comme son maître. Une fois la première admiration satisfaite, je recommande aux amateurs de regarder les détails. Quelle mine de beautés de toute sorte! la composition est parfaite de quelque côté qu'on se tourne. Comme la draperie vient à point mettre des noirs où il en faut et comme elle soutient la ligne du cou qui serait un peu grêle pour le plein de la composition! Les pieds sont admirables : celui qui pend majestueusement comme celui qui s'appuie avec force sur le socle. Et les mains, peut-on rien voir de plus beau?

M. Falguière nous offre aussi une admirable statue d'un tout autre genre qu'on peut louer autant et dont on doit admirer la puissante originalité. On voit que M. Falguière peint à ses heures et qu'il a mélangé dans son imagination l'idéal du peintre et du sculpteur. La pensée de mettre le cœur de saint Vincent de Paul sur son visage appartient au peintre; l'avoir si bien exécutée est le fait du sculpteur. Le saint colossal est debout, avec sa robe et son manteau, il tient dans ses bras deux petits enfants nus, des miracles de vérité; sa figure s'éclaire d'un de ces sourires ineffables où la bonté devient céleste et la charité divine. Les mains, ces bonnes grosses pattes d'homme du peuple, sont-elles assez vraies, assez vivantes! Ah le brave saint et la belle statue!

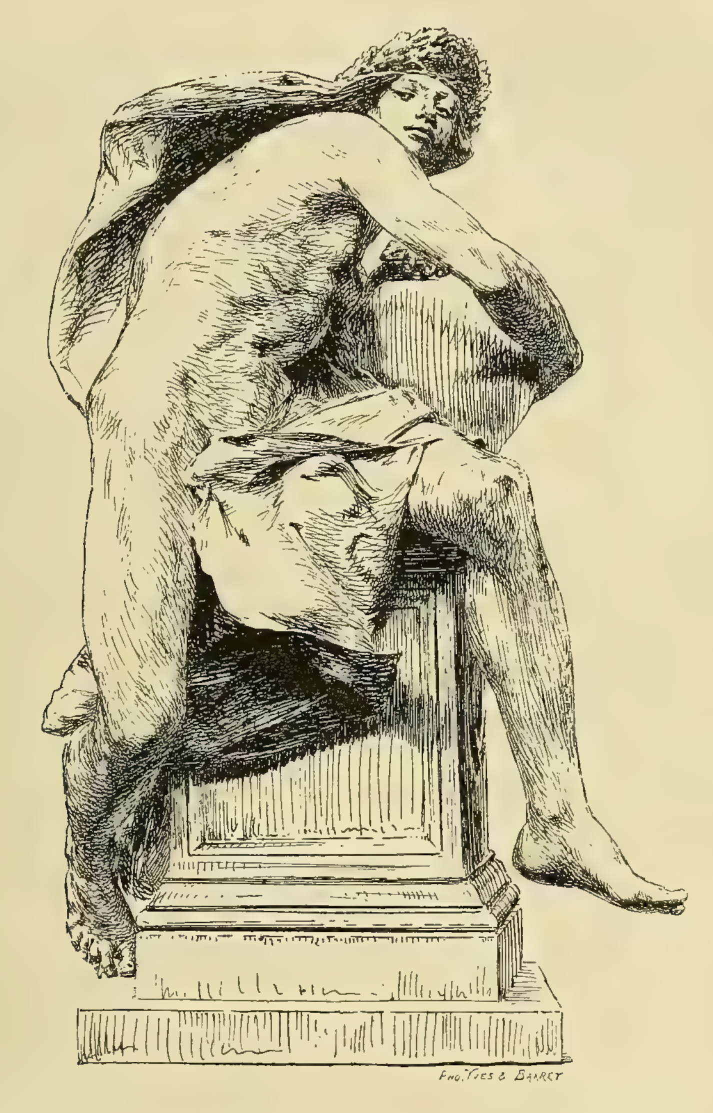
M. Mercié est d'une extraordinaire fécondité. Quand on songe à tout ce qu'il a produit pendant ces dernières années, on est émerveillé. Dans quel embarras serions-nous si l'on venait frapper à notre porte et nous dire: « Je voudrais un monument à la mémoire d'Arago, » puis un quart d'heure après : « Il me faut un monument pour Michelet; » enfin, troisième demande et troisième monument : Thiers pour la ville de Saint-Germain? Il est vrai que nous ne sommes pas Mercié. Lui répond, trouve et fait les belles œuvres que nous admirons. La statue d'Arago doit décorer la ville qui l'a vu naître; il l'a placé debout; un bras levé montre le ciel, l'autre tient des papiers et à ses pieds repose une sphère. La belle figure d'Arago se prête admirablement à la sculpture,

et M. Mercié en a tiré bon parti ainsi que de la gloire du grand savant et du grand citoyen. Le monument de Michelet est une tombe, c'est un relief qui fait partie d'un fort bel ensemble composé par l'architecte M. Pascal. Michelet est couché; son visage très ressemblant s'illumine d'un doux sourire; il rend à Dieu son âme reconnaissante, suivant ses propres paroles; une figure drapée, qui vole et qui représente l'histoire, trace du bout du doigt, sur le fond du monument, ces simples mots: l'*Histoire est une résurrection.* Le beau mouvement et la belle pensée! à côté du vieillard si bon et si généreux qui va s'endormir de l'éternel sommeil et que la mort rend immobile, voyez son œuvre vivante, ailée, qui lui promet une immortelle gloire. Peut-être la muse est-elle un peu rapidement faite, mais les défauts disparaîtront avec le marbre, et ce qui restera c'est le beau mouvement et la noble inspiration.

M. Chapu a une exposition moins éclatante que ceux que nous venons de citer, M. Dubois aussi, mais on retrouve la vigueur et l'originalité de talent qui les distinguent. M. Chapu a fait la statue en marbre de grandeur naturelle d'un jeune garçon de dix à douze ans, vêtu à la moderne avec une culotte, un veston, des bas et des souliers. C'est parfait; le marbre est traité avec une souplesse extrême, et sous les plis de l'étoffe on sent un corps; les rotules qui se laissent entrevoir montrent à quel anatomiste on a affaire. Voilà un jeune garçon obligé de devenir un grand homme par reconnaissance pour celui qui l'a sculpté; il faut qu'il figure un jour entre le Bonaparte à Brienne et le Louis XIII enfant. Que la terre cuite de M. Dubois est agréable à voir! La couleur en est charmante, puis comme elle est traitée! Une tête d'enfant, fine et spirituelle, est là en face de nous avec son regard pénétrant. Les cheveux un peu en désordre s'égarent sur le front. On devine à certains coups d'ongle, destinés à représenter par-ci par-là un cheveu qui s'échappe, que M. Dubois est un peintre et qu'il a besoin d'exprimer ce que le sculpteur peut oublier. A quoi tient l'insaisissable mystère du talent! que de têtes à côté de celle-ci, remarquables, bien faites et à qui manque cet accent unique que M. Dubois donne à ce qu'il touche!

Je ne puis dire quel sentiment d'admiration mêlé de compassion j'éprouve pour un grand artiste comme M. Guillaume, quand je le vois aux prises avec une besogne aussi ingrate que celle qu'il a accomplie cette année. Faire une statue de Philippe de Girard, le héros du tissage du lin, quelle œuvre! M. Guillaume l'a abordée de front, il a assis son modèle sur un fauteuil, lui a mis un compas à la main dans une pose familière, et quand le plâtre deviendra bronze on aura une œuvre parfaite. Si je m'étonnais tout à l'heure de cette puissance mystérieuse de l'artiste,

à propos de la petite tête de Dubois, que dirai-je donc quand il s'agit d'un simple siège moderne et comment expliquer que M. Guillaume ait



GÉNIE GARDANT LE SECRET DE LA TOMBE, PAR M. DE SAINT-MARCEAUX.

(Dessin de M. René Legrand.)

pu donner du style aux quatre pieds d'un fauteuil ? Il y est arrivé cependant. Son buste en marbre de François Buloz, fondateur de la *Revue des Deux Mondes*, est un beau morceau de sculpture; on dirait une tête de vieux Romain, d'Auguste par exemple; le rapprochement est indiqué :

avoir fondé l'empire romain ou la *Revue des Deux Mondes*, cela se ressemble fort.

J'ai nommé les plus grands, mais que de talents encore et de premier ordre! Peut-on avoir plus de grâce et de charme que M. Schœnewerk, dans l'adorable figure qu'il intitule *Au matin*, et qui représente une jeune fille en train de mettre sa pantoufle? Le geste est un peu maniéré, mais l'ensemble tend à séduire et à plaire, et il y arrive aisément. Il y a de beaux morceaux dans le *Saint Christophe*, de M. Coutan, dans les *Adieux d'Alceste*, de M. Allar et dans l'*Oreste*, de M. Hugoulin.

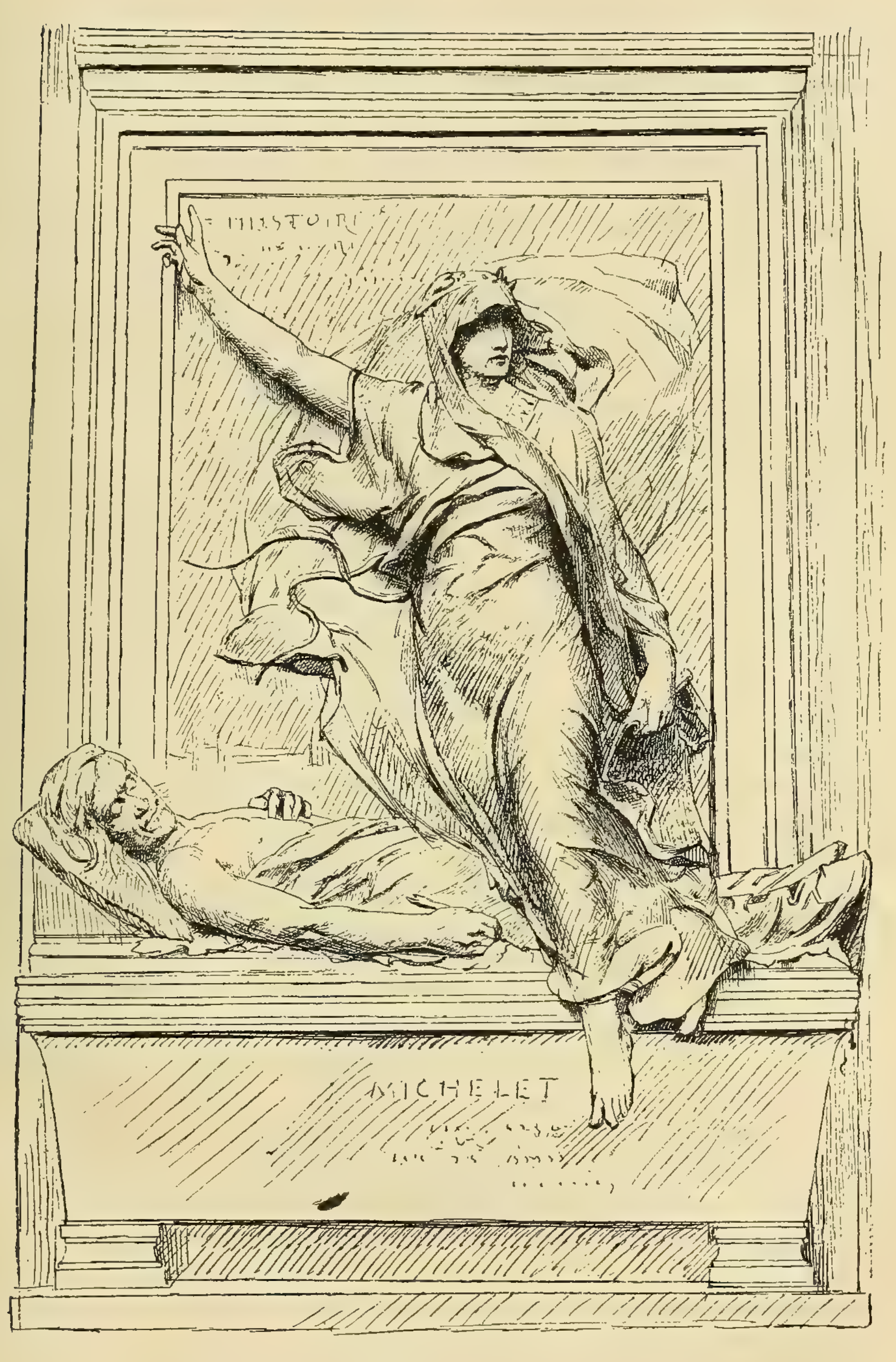
Tout prospère parmi les sculpteurs, même le prix du Salon. Voyez les deux envois de M. Hector Lemaire. L'*Amour maternel* est un beau groupe à la manière classique, tandis que la *Jeune Femme allaitant son enfant* reproduit le même sujet à la moderne. Classique ou naturaliste, M. Lemaire a beaucoup de talent et il fera honneur à l'institution que les peintres ont si fort compromise. Il y a cependant un prix de Rome qui me paraît se tromper, c'est M. Lanson; il veut trop prouver. Sa *Résurrection* est un tableau sculpté, ce qui est une erreur. La figure du Christ est admirable et elle suffirait à elle seule à exprimer tout ce que M. Lanson veut dire sans l'ange, les guerriers et surtout les plantes gigantesques qu'il a placées dans un pêle-mêle étrange au-dessus du Sauveur. Il se relève avec le buste de M. Marcille qui est excellent. M. Idrac, qui a bien du talent, n'a placé qu'un personnage dans son *Mercure inventant le caducée*. Il est vrai qu'il l'a singulièrement tourmenté. L'œil ne sait où se prendre, mais la science est extraordinaire et l'exécution aussi.

On retrouve avec plaisir en bronze la *Fortune* de M. Moreau Vauthier, et en marbre la *Clotilde de Surville* de M. Gautherin. M. Chatrousse a une bonne statue, l'*Industrie*, et M. Captier une figure en plâtre de l'*Innocence*, qui est tout à fait charmante. *Abel*, la statue de M. Hiolin, offre de grandes qualités. M. Fremiet s'amuse cette année; il n'a que deux statuettes, deux petites curiosités : un *Saint Michel* en bronze doré, une fantaisie rétrospective, et un *Spadassin* en bronze argenté bien campé et vivant comme tout ce que fait cet artiste plein de savoir et d'imagination, amoureux tantôt du passé qu'il ressuscite, tantôt du présent qu'il fait vivre. M. d'Épinay a adopté le petit format pour sa figure de *Saint Jean* en bronze, et son *Evohé* en marbre, deux jolies œuvres. Quelle charmante statue que l'*Ismaël* de M. Dampt! Le pauvre petit enfant, à moitié mort de soif, est couché sur le dos et implore le ciel de la manière la plus touchante. Le monument dont M. Carrier-Belleuse expose le projet est tout à fait remarquable. Il doit consacrer la gloire du fondateur de l'indépendance du Pérou et du Chili, et il ne nuira pas à celle de l'auteur.



Fantin-La Tour pinx et del

PORTRAITS



MONUMENT DE MICHELET, SCULPTURE PAR M. MERCIÉ.

(Dessin de l'artiste.)

Les bustes abondent; il y en a d'excellents, ceux dont j'ai parlé, puis Mlle J. Leloir, par M. Delaplanche; Gounod et la vicomtesse H., par M. Franceschi qui n'a jamais mieux fait. Gounod est vivant, d'une ressemblance frappante; les cheveux, la barbe, le regard sont admirablement rendus. Les deux bustes de M. Gemito, l'un d'un enfant, l'autre d'un docteur, sont enlevés avec cet entrain, cette habileté, ce sans-façon qui le distinguent et qui prêtent à tout une vie extraordinaire. M. Allouard procède autrement, il cherche l'élégance en même temps que la vie, la noblesse, aussi bien que l'exactitude des lignes. Son buste en marbre de Mme C. B. est un des plus beaux de l'Exposition. Celui de M. Roger Ballu, par M. Lafrance, a de grandes qualités. M. Lebourg a une bien jolie terre cuite d'après un charmant modèle.

Les femmes aussi font de la sculpture, et l'atelier de Mme Bertaux joue au rez-de-chaussée le rôle de l'atelier Chaplin dans les salles de la peinture. Les élèves sont fort brillantes, et on remarque la *Françoise de Foix* de Mlle de Lanchatres, le *Roi de Thulé* de Mlle d'Anétal et les sculptures de Mlles Dombrowska, ainsi que celle de Mlle de Saint-Gervais. Mme Halévy a un beau buste en marbre de Mme O. R. La tête est bien modelée, très vivante, et il semble que chaque année marque un progrès. J'en dirai autant de la comtesse de Beaumont-Castries et de son *Amiral Coligny*. Mlle Sarah Bernhardt se contente du marbre pour sculpter deux portraits de femmes qui ressemblent à d'autres bustes. Pour Mlle Sarah Bernhardt, faire comme tout le monde n'est-ce pas le comble de l'originalité?

Il faut, à la suite des sculpteurs, ne pas oublier les graveurs en médailles comme M. Oudiné et M. Chaplain, qui ont consacré leur talent à la gloire de l'Exposition de 1878 : l'un par une grande scène commémorative et l'autre par des modèles de récompenses; le tout traité avec une science et un art parfaits. Les médailles de M. Dubois sont destinées aux étudiants en droit et aux peintres. Sans y prétendre, on peut les admirer. M. Ponscarme excelle dans les médaillons, qu'il fait vivants et ressemblants. Que d'art et de patience se déploient aussi dans les travaux délicats des camées et pierres fines!

Cette revue, tout incomplète et rapide qu'elle soit, permet de juger dans quelle ère de prospérité est notre sculpture. Quelle qu'en soit la cause, elle atteint une supériorité dont nous n'avons presque point d'exemple dans l'histoire de l'art français. Je voudrais bien à ce sujet tenir entre quatre murs un de nos contemporains, un de ceux qui considèrent le talent comme un produit, qui, habiles à déduire l'effet de la cause, expliquent la peinture flamande par la culture du houblon, l'école

florentine par les petites collines qui entourent Florence, le coloris vénitien par les lagunes. Comment m'expliquerait-il l'essor de la sculpture pendant la seconde moitié du XIXe siècle? A quoi le rattacherait-il? Cer-



JEUNE GARÇON, MARBRE PAR M. CHAPU. — (Dessin de l'artiste.)

tainement pas à la coupe de nos habits ni à la forme de nos chapeaux. Serait-ce à nos règlements? on ne les applique guère; à la lumière Jablochkoff? elle n'éclaire pas les statues? On aura beau chercher, on

ne trouvera point, parce qu'aujourd'hui comme hier, comme demain, le génie et le talent poussent au hasard, que nous ne les devons ni au houblon, ni aux collines, ni aux lagunes, mais à une personne qui agit à sa guise, qui ne se pique pas de logique, qui garde son secret et qui ne rend point compte de ses desseins : c'est la Providence.

IX

AQUARELLES, DESSINS, GRAVURE ET ARCHITECTURE

Laissons derrière nous la terre promise pour arriver aux aquarellistes, dessinateurs, graveurs et architectes. Ils n'habitent point un lieu privilégié ; les pauvres gens vivent dans un désert! Quel autre nom donner à ces bas côtés froids et sombres où s'alignent, dans une vraie solitude, dessins, portraits, faïences et plans d'architecture. Là on ne peut nier l'influence des milieux, et il est certain que la rareté des visiteurs dépend de la mélancolie de l'installation. Et pourtant il y a bien des œuvres qui méritent d'être vues, malgré l'absence des aquarellistes qui font partie de la société nouvelle dont nous annoncions dernièrement la brillante exposition. Comme je le prévoyais, tous se sont abstenus, non par parti pris, mais par nécessité; le temps leur manquait pour produire de nouvelles œuvres dans un délai aussi rapproché. Il faut nous consoler avec M. Pollet, qui expose deux études de nu exécutées avec le soin et l'art que tout le monde connaît. C'est le même faire précieux, soigné, au service d'un dessin très exact. La plus belle aquarelle du Salon est certainement celle de M. Passini : *Une Messe à Chioggia.* Ai-je besoin de dire qu'elle représente l'intérieur d'une église? Le point de vue du spectateur est celui d'un enfant de chœur qui, servant la messe, voit de bas en haut le visage du prêtre qui officie et ceux de l'assistance composée de pêcheurs et de leurs femmes. Cette perspective originale est très bien comprise, et chaque figure offre un type réel avec une expression juste et différente de la voisine, à commencer par le prêtre dont le visage est un fin mélange d'onction et de bonhomie. Comme facture, c'est parfait; de la véritable aquarelle, saine, naturelle, d'une couleur superbe. Après M. Passini qui, malgré son nom italien, est né à Vienne, M. Coleman, né à Rome avec un nom d'apparence germanique, est un peintre d'une singulière habileté, et il faut croire que les rédacteurs du catalogue ont pris ses aquarelles au sérieux, car ils les ont classées au milieu des peintures à l'huile. Elles sont pourtant à l'eau; l'une, intitulée la *Chute des dernières feuilles*, un paysage dont le motif est

pris dans les bois de Terracine, s'éclaire de la manière la plus extraordinaire. Je n'ai rien vu d'aussi lumineux que la partie supérieure de l'arbre. Les *Marchands de chevaux*, le second tableau de M. Coleman, montrent un coin de l'Italie et des personnages très pittoresques. Avec



LA FORTUNE, PAR M. MOREAU-VAUTHIER. ABEL, PAR M. HIOLIN.

(Dessins des artistes.)

M. Linton nous trouvons la véritable aquarelle anglaise, très simple de facture, très juste de ton, avec une certaine recherche dramatique dans le sujet. Les paysages à l'aquarelle de MM. Boït et Porcher sont parmi les meilleurs. M. Berne-Bellecour a représenté avec bien du talent une route où la pluie vient de tomber avec tant de force que les ornières débordées sont transformées en un lac. C'est une actualité. Il ne pleut

pas, cependant, à la porte de Fontarabie, que M. Emmanuel Bocher a peinte d'une couleur si chaude et si puissante. Quel soleil et quel éclat !

M. Arcos nous montre, dans un atelier élégant, une belle personne qui regarde des tableaux. C'est un portrait, à ce que dit le livret; tant mieux pour le modèle, pour l'atelier auquel on rend visite et pour les tableaux qu'on regarde. Parmi les fleurs, puisque Mme Lemaire est absente, les chrysanthèmes de Mme Gavarret méritent le prix. J'ai gardé pour la fin deux morceaux de choix : le *Mou de veau* et les *Crabes* de Mme la comtesse de Nadaillac. Ce sont des tours de force et d'adresse. Je ne crois pas qu'on puisse aller plus loin dans la représentation de la nature, avec les moyens restreints dont dispose l'aquarelle. Les amateurs de sujets émouvants pourront élever des objections, je conviens qu'à moins d'être chat il est difficile de se passionner pour un mou de veau; mais on doit s'exalter pour le talent qui l'a reproduit avec une si incroyable fidélité. D'ailleurs, n'est-ce pas un objet pittoresque que celui qui offre au peintre une telle quantité de rouges et de roses, de valeurs à la fois si variées et si harmonieuses? Les crabes ne figurent pas non plus parmi les personnages intéressants de la création, et pourtant quel parti en a tiré Mme de Nadaillac qui est vraiment un grand peintre d'histoire... naturelle.

J'aime beaucoup les pastels de M. Galbrund, qui brillent par une ampleur et une solidité de formes et de couleurs bien rares en ce genre abandonné, quoiqu'il ait fait la gloire de Latour. Quelques femmes timides le cultivent encore, ce pauvre pastel qui subit aujourd'hui une nouvelle épreuve. Les impressionnistes intransigeants l'ont pris à goût, par principe pour ne pas user des procédés ordinaires, puis par économie de temps. On arrive avec le pastel plus vite et plus sûrement à obtenir par un ton définitif la relation exacte entre l'objet et l'impression. Le pastel va-t-il renaître? J'ai plus confiance en M. Galbrund pour le ressusciter qu'en M. Degas. M. Cazin s'en est servi avec un mélange de cire pour son adorable composition *le Départ*, où il a représenté la Vierge, l'enfant Jésus et Joseph se mettant en route pour l'Égypte. On ne peut rien voir de plus poétique que le ciel à peine éclairé d'une lueur rosée et la cour de l'étable dans une mystérieuse pénombre. C'est exquis de sentiment et d'exécution. Sous toutes les formes les portraits abondent; je ne veux citer que deux dessins admirables : un portrait de Victor Hugo, par M. Stéphane Pannemaker, et une tête de femme âgée, par M. Gilbert le graveur. Je puis tout naturellement, à propos du très habile dessin de M. Dagnan-Bouveret qui représente *Nana au parc Monceaux*, réparer une omission volontaire et parler de sa peinture et de son tableau de la *Noce chez un photographe.* Loin des salles de peinture, dans la galerie obscure



MONUMENT DE MICHELET.

ENSEMBLE D'ARCHITECTURE, PAR M. PASCAL.

(Dessin de l'artiste.)

des dessins, on peut louer cette spirituelle caricature sans embarras. M. Dagnan-Bouveret descend grand train la pente du naturalisme. De Manon Lescaut qu'il a peinte l'an dernier arriver à Nana en l'espace d'un an, c'est aller vite. M. Dagnan-Bouveret nous inquiète; a-t-il vu dans une salle voisine un tableau de M. Biard? Que cet exemple lui inspire une terreur salutaire et qu'il renonce à la caricature à l'huile.

Les dessins de M. Jean-Paul Laurens sont de vrais tableaux d'histoire d'une composition originale, d'une poésie extraordinaire; et jamais Augustin Thierry n'aura été si magnifiquement illustré.

Les fusains ont une vogue continue, avec les deux chefs d'école qui se disputent la palme et se partagent les élèves, MM. Lalanne et Allongé. Le premier, que nous retrouvons parmi les aquafortistes, a deux dessins sans grande importance : deux *Vues du parc de Beauregard.* On y retrouve l'exécution prodigieuse et l'habileté de main qui signalent aussi M. Allongé et ses deux *Vues de l'Yonne.* J'ai un faible pour les noirs de M. Lalanne; il les tire de son fusain comme Paganini les sons de son archet, sans qu'on puisse lui dérober son secret. M. Lhermitte n'en a pas besoin : ses fusains sont des tableaux colorés, vivants; les personnages, observés et dessinés avec une fidélité scrupuleuse, sont parfaits de geste et d'attitude dans le *Cabaret,* de mouvement et d'animation dans la *Vente du poisson.* M. Lhermitte, quand il peint à l'huile, n'a pas toutes les brillantes qualités qu'il déploie dans ses dessins si colorés et si chauds. Sa peinture est mince, et sa couleur pâle.

M. Dornois est bien près d'atteindre son maître, M. Lalanne. Les fusains qu'il expose sont très habilement exécutés, très colorés et très lumineux. Comment distinguer entre les portraits de tout âge, de toute figure, exécutés à tous les crayons, depuis les Conté, les Faber, jusqu'à la mine de plomb? Et les miniatures, les faïences, que de femmes qui s'y consacrent avec succès : Mme de Chevarrier, par exemple, une miniaturiste des plus habiles; Mme Caillaux, Mlle Rouen et toutes leurs émules, qui copient sur faïence les décentes nudités de M. Bouguereau, ou les portraits élégants de M. Chaplin. Les paysages sur faïence de M. Michel Bouquet ont toujours un accent et un faire qui lui sont particuliers. J'en dirai autant du beau plat signé de M. Parvillée.

Je connaissais l'admiration de M. Fantin-Latour pour Berlioz; il a apporté à sa gloire posthume un tribut éclatant en composant un tableau dont tout le monde a gardé le souvenir; aussi n'est-ce pas pour révéler au public des sympathies musicales déjà connues que je parle des lithographies qui représentent le *Duo des Troyens* et des scènes de Wagner? Je veux montrer le talent de M. Fantin-Latour sous un jour différent et



A. Piccinni pinx et sc

Vve A. Cadart Edit. Imp. 56 Bard Haussmann Paris.

UNE ÉCOLE À ROME

(Salon de 1879)

signaler que le peintre des *Portraits*, — dont on peut voir ici une excellente copie au crayon, faite par l'artiste, — si fidèle observateur de la nature, coloriste si juste, a aussi une imagination poétique et charmante, et qu'il sait évoquer, quand il le veut, des personnages de fantaisie et tirer du domaine confus de la musique des êtres vivants. Rien n'est plus frappant que les compositions étranges de M. Fantin-Latour; pour les admirer, il n'est nécessaire d'aimer ni Berlioz ni Wagner, j'en préviens le public et j'en profite.

Les graveurs n'ont jamais été si bien traités que cette année; ils ont hérité d'une partie de la place laissée libre par les aquarellistes. Ils y avaient droit une fois par hasard, ces braves artistes dont le nom et les œuvres restent souvent ignorés du public. Pour M. Bellay, ce n'est pas le cas; il jouit d'une juste renommée. Son exposition montre deux faces de son talent. Dans la gravure qui, d'après Raphaël, représente la *Jurisprudence*, nous trouvons, outre les qualités du dessinateur, celles de l'interprète. Peut-on mieux rendre à la fois la forme et l'aspect de la couleur! M. Bellay se montre, d'autre part, portraitiste distingué dans les figures d'Italiennes dont il reproduit si bien le type. D'après Raphaël et d'après le bon Dieu, il grave également bien. M. Gaujean, M. Danse, ont, comme toujours, de belles œuvres où on retrouve, ainsi que chez M. Gilbert, un talent accompli, sûr de lui-même. Quels artistes aussi que MM. Boilvin, Vallette et Boetzel! Je regrette que M. Flameng ait exercé son talent à reproduire de médiocres tableaux anglais. C'est un grand honneur pour ses modèles. Avec M. Jacquemart je n'ai point un pareil regret. Léonard de Vinci et la *Joconde* sont assurément dignes de lui. La gravure à l'eau-forte qu'il en a faite est destinée à une collection publiée par M. Goupil, qui doit mettre les chefs-d'œuvre à la portée de toutes les bourses. La tâche était périlleuse, et M. Jacquemart s'en est tiré avec son talent et son adresse habituels. Il y aura peut-être quelques protestations, car la *Joconde* est passée à l'état de divinité, et, pour certains fidèles, il est criminel de s'attaquer à elle. M. Jacquemart peut avoir la conscience tranquille : il a aussi apporté sa pierre au temple de Léonard. M. Desboutins ne s'attaque pas si haut; il paraît ignorer qu'il y a eu un Léonard et une Mona Lisa. Ses modèles sont bons enfants pour la plupart; ils ne font pas grands frais de toilette. M. Desboutins excelle à rendre avec vérité les personnages parisiens; M. Le Couteux y est aussi fort habile, et M. Renouard fait, avec ses *Vues de l'Opéra* gravées à l'eau-forte, une sérieuse concurrence à M. Degas. Il dessine avec bien de l'esprit. C'est par esprit également que se recommandent les paysages et le portrait de M. Montefiore, et l'excellente vue de Rouen

que M. Adeline a résumée pour nous sous forme de lettre L en tête de cet article. MM. Lalauze et Lalanne sont aussi d'incomparables virtuoses. Comment parler de tous ceux qui le méritent? A combien d'oublis, volontaires et involontaires, je m'expose aujourd'hui, où je suis limité par l'espace et où il est presque superflu de signaler aux lecteurs des œuvres qu'il ne leur est plus possible d'admirer? Pour M. Piccinni, si ses eaux-fortes ne se peuvent plus voir au Salon, puisqu'il est fermé, au moins les amateurs peuvent-ils les retrouver dans une publication faite par Mme Vve Cadart, intitulée *Souvenirs de Rome*. C'est une série d'eaux-fortes très habiles, — on peut en juger par celle que nous publions, — d'une couleur particulière, représentant les types modernes du peuple romain. Ils n'ont rien de leurs ancêtres, la plupart sont laids à faire peur. M. Claretie a fait à ces *Souvenirs* une préface qui leur donne un piquant de plus, car il y a mis ce qu'il met d'ordinaire aux choses qu'il écrit : du goût et de l'esprit. Les *Vues de Caudebec* si pittoresques, par M. Carbonnier, un jeune et habile aquafortiste, se retrouvent aussi dans une publication de Cadart, consacrée à l'histoire de cette jolie petite ville de la Seine-Inférieure, écrite avec talent par M. de Maulde.

Jetons, avant de terminer, un rapide regard sur les architectes, dont les œuvres peuvent se diviser en deux catégories : les restaurations du passé ; ou bien les projets et les plans des constructions modernes. Ceux-ci devraient nous intéresser plus que celles-là, et pourtant ce n'est pas le cas. Quand il s'agit d'érudition, de savoir, de logique, de critique, nos architectes sont passés maîtres; mais, si on leur demande une création moderne, un monument qui satisfasse à la fois les lois du goût et les exigences de la vie, ils sont presque toujours au-dessous de leur tâche. Il est certain que M. Bouwens Van der Boyen a déployé, dans tous les aménagements de l'hôtel construit pour le Crédit lyonnais, une véritable entente et une intelligence hors ligne; mais le beau et l'art, qu'ont-ils à voir là? Dans un projet de cathédrale, ils pourraient se développer à l'aise; M. Chancel en a profité : il expose une cathédrale gigantesque, dont le sommet nous montre le dôme de Saint-Augustin entre les pavillons du Trocadéro. C'est trop de luxe, à côté de parties excellentes. Des demeures privées il est aussi difficile de parler que des portraits, et on ne peut dire à M. S..., ou à M. L..., qu'on n'admire pas les maisons que leur a construites M. Sauvestre. Encore pourrais-je me risquer à quelques critiques sur une villa qui devra être construite à Thérésopolis, au Brésil. C'est si loin! L'auteur du projet, M. Claris, n'a rien oublié, jusqu'à une chapelle, qu'il a fait entrer dans les murs, un peu étroits. On dirait une de ces malles de voyage adroitement combinées où tient,

entre quatre planches, tout ce qui est nécessaire pour manger, boire, se vêtir et dormir.

Les monuments funéraires abondent; il y en a plusieurs d'insignifiants; celui de Michelet, dû à M. Pascal, ne rentre pas dans cette catégorie. Il est excellent, présente un ensemble noble et simple, et il fera admirablement ressortir, tout en s'associant à lui, le beau relief de M. Mercié.

Qu'il me soit permis de dire quelques mots des travaux de restauration qui font grand honneur à notre École d'architecture. Il faut placer en tête ceux de M. Marcel Lambert, qui a entrepris une restauration de l'Acropole d'Athènes, avec un talent et une érudition exceptionnels. MM. Bœswilwald, Gout, Devrez, Naples, Formigé, Loirot, nous montrent aussi des restaurations de monuments de toute sorte et de toute époque. M. Chipiez s'est consacré à l'architecture assyrienne; il en reconstruit les tours immenses avec une sagacité qu'on ne peut trop louer. Encore un mot des travaux utiles de MM. Aurenque et Bernard pour des asiles de nuit, et j'ai fini.

N'est-il pas trop tard pour jeter un regard d'ensemble sur ce Salon de 1879, qui a déjà vécu? Dans la revue que nous en avons faite, nous avons tâché d'attirer le public vers ce qui était digne de son attention. Ne laissons pas disparaître dans la fosse commune toutes les toiles et les statues qui n'ont pas mérité de vivre, sans une parole de sympathie. « Paix aux artistes de bonne volonté ! » telle est l'inscription que nous plaçons sur cette vaste tombe où vont s'ensevelir tant de rêves, d'espérances et d'illusions. Ce devoir rempli, félicitons les vivants qui continuent la lutte. Ne trouvent-il pas de tous côtés des encouragements et des applaudissements? Le public a montré, par son empressement, quel intérêt il porte à l'Exposition, et l'adhésion presque unanime donnée aux décisions du jury est bien faite pour inspirer confiance aux artistes. Ils peuvent reconnaître que le talent est honoré et acclamé, sous quelque forme qu'il se produise. C'est ainsi qu'ils ont vu nommer membre du jury M. Bonnat avec deux cents voix de plus que ses collègues, ce qui ne lui a pas assuré la présidence en fait, mais ce qui la lui vaut en droit; c'est ainsi que la médaille d'honneur est décernée à MM. de Saint-Marceaux et Carolus Duran, et que MM. Duez et F. Flameng obtiennent, l'un, une première médaille, et l'autre, le prix du Salon. Ce spectacle réjouissant pour eux l'est aussi pour nous, et on doit compter sur l'avenir quand le talent, pour être honoré, n'a qu'à se montrer tel quel, sans emprunter de formules ni endosser de livrée. Même dans le royaume de l'art, la liberté est utile et féconde.

ARTHUR BAIGNÈRES.

LA GALERIE DE PORTRAITS

DE

DU PLESSIS-MORNAY

AU CHATEAU DE SAUMUR

I



RBAIN Chevreau, ce littérateur laudunois qui fut secrétaire des commandements de la reine Christine de Suède, remerciant le duc de Saint-Aignan de l'envoi de sa miniature, exécutée par Jean Joubert[1], lui disait, dans une lettre du 17 juin 1689 : « J'aime, par goût, que les portraits qui me font compagnie en mon estude aient visages d'amis ; car il ne me plaist point d'estre regardé de travers au logis, mesme en peinture. » Tel était également l'avis de Du Plessis-Mornay, comme l'indiquait l'ensemble de la collection de portraits, réunie par lui au château de Saumur. Il n'y figurait nulle individualité qui pût lui porter ombrage. Dans le choix des personnes admises, en images, à l'intimité de son foyer, l'austère calviniste accusait nettement aussi ses tendances. Religion, monarchie, famille, amitié, les quatre grandes passions de son existence, remplissaient la maison tout entière. Il n'est pas jusqu'aux tableaux accessoires qui ne montrassent ce qu'il y avait de sincérité et de droiture, au fond de l'orthodoxie un peu revêche du « pape des huguenots ».

La pièce suivante, extraite de notre recueil de documents originaux

1. Le miniaturiste Jean Joubert est porté sur les états de la maison du Roi, comme peintre ordinaire, de 1686 à 1700.

sur les arts, va témoigner de l'importance exceptionnelle de cette galerie au point de vue historique[1].

ESTAT DES TABLEAUX ET PORTRAITS QUI SONT AU CHASTEAU DE SAULMUR, DROISSÉ PAR RODOLPHE ANSPACH, MAISTRE PEINTRE AU DICT SAULMUR, LE 2e DE SEPTEMBRE 1619, SUR L'ORDRE DE MONSIEUR.

Premierement, en la gallerye du dict chasteau, à commencer du costé droict en entrant, suyvant l'ordre qu'ils sont :

M. LE PRINCE, QUI FUST TUÉ A JARNAC [Louis Ier de Bourbon, prince de Condé. Un des premiers chefs du parti protestant en France] ;
LA ROYNE DE NAVARRE, MÈRE DU ROY DERNIER DÉCÉDÉ [Jeanne d'Albret] ;
M. L'ADMIRAL [Gaspard de Chastillon, amiral de Coligny] ;
M. LE PRINCE GEORGES DANHALT [Georges d'Anhalt, prévôt de Magdebourg, l'un des propagateurs de la Réforme en Allemagne ; mort en 1553] ;
M. LE STATHOUDER [Guillaume de Nassau, prince d'Orange, dit *le Taciturne*, assassiné en 1584] ;
M. LE CONTE PALATIN [Jean, comte palatin, duc des Deux-Ponts, époux de Catherine de Rohan, fille de Catherine de Parthenay] ;
M. LE LANDGRAFE MAURICE [Maurice-Auguste de Hesse, dit *le Savant*] ;
MADAME LA DUCHESSE DE BAR [Catherine de Bourbon, sœur de Henri IV, mariée en 1599 à Henri de Lorraine, duc de Bar] ;
LA FEUE ROYNE D'ANGLETERRE [la grande Élisabeth] ;
SA MAGESTÉ LE ROY A PRÉSENT REGNANT [Louis XIII] ;
LE FEU ROY HENRI QUATRIESME A CHEVAL, au mitan de la dicte gallerye, avec le dict Roy, estant roy de Navarre, en un quasdre au dessoulz, et un buste de bronze du mesme prince en avant. [Le portrait de Henri IV, étant roi de Navarre, devait être celui peint par Marc Duval en 1578, dont il sera question plus loin] ;
UNG TABLEAU DE LA JUSTICE ET DE LA FORCE ;
SA MAGESTÉ LA ROYNE, MÈRE DU ROY [Marie de Médicis] ;
SA MAGESTÉ LE ROY D'ANGLETERRE [Jacques Ier] ;
M. LE PRINCE D'ORANGE [Maurice de Nassau, prince d'Orange, stathouder des Provinces-Unies] ;
M. DE TÉLIGNY [Charles de Téligny, gendre de Coligny] ;
M. DE SULLY [Maximilien de Béthune, duc de Sully] ;
M. DUFERIER [Arnauld du Ferrier, savant jurisconsulte, chancelier de Navarre, ami de Du Plessis, qui l'avait converti au protestantisme ; mort en 1585] ;
M. DESDIGUIÈRES [François de Bonne, duc des Diguières, dit Lesdiguières, maréchal de France, gouverneur du Dauphiné] ;
LE DOCTEUR MARTIN LUTHER ;
M. CALVIN ;

1. La plupart des documents qui nous ont servi à rédiger ce petit travail nous appartiennent.

M. Farel [Guillaume Farel, l'un des premiers réformateurs français];
M. Viret [Pierre Viret, ami de Calvin, célèbre théologien protestant; mort en 1571];
Le docteur Quenosse [probablement John Knox, le fougueux réformateur écossais].

Du costé gauche de la dicte gallerye.

M. de la Force [Jacques-Nompar de Caumont, marquis de la Force, gouverneur du Béarn, qui eut pour seconde femme Anne de Mornay, veuve de Jacques Desnouhes de la Tabarière];
M. de Ségur [Jacques de Ségur, baron de Pardaillan, conseiller du roi de Navarre, qui le chargea de diverses missions diplomatiques auprès des princes protestants];
M. de Rossebourg [le comte de Roxburgh, gentilhomme écossais, dont le fils, étant décédé à Saumur en 1618, reçut la sépulture dans le tombeau de la famille des Mornay. Roxburgh, zélé protestant, avait été chargé par Jacques Ier de rétablir le culte réformé en Écosse];
Madame de la Trimoille [Charlotte-Brabantine de Nassau, duchesse de Thouars, veuve de Claude de la Trimoille];
Feue Madame la Princesse d'Orange [Louise de Coligny, fille de l'amiral, femme de Guillaume le Taciturne];
M. de Vaucelas [Jacques de Cochefilet, sieur de Vaucelas, beau-frère de Sully et cousin de Charlotte Arbaleste];
M. Sydnei [Philippe Sidney, poète, homme de guerre et homme d'État, l'un des personnages les plus distingués du règne d'Élisabeth d'Angleterre; mort le 7 octobre 1586, à l'âge de trente-deux ans, des suites d'une blessure reçue à la bataille de Zutphen];
Madame de Sully [Rachel de Cochefilet, seconde femme de Sully, fille de Jacques de Cochefilet, sieur de Vaucelas, et de Marie Arbaleste];
M. Callignon [Siffrey de Calignon, chancelier de Navarre, l'un des rédacteurs de l'édit de Nantes];
M. de Bouillon [Henri-Robert de la Marck, ou peut-être son fils Guillaume-Robert, qui lui succéda en 1574, et mourut lui-même le 1er janvier 1588, à l'âge de vingt-six ans. Du Plessis n'eût probablement pas admis, dans sa galerie, le portrait de Henri de la Tour-d'Auvergne, vicomte de Turenne, qui était, en 1619, duc de Bouillon. Ce dernier, « *plus amy de son bien estre que de toute autre chose* », était tenu en mince estime par le rigide huguenot];
M. de Buhy [Pierre de Mornay, sieur de Buhy, chevalier des ordres du roi et son lieutenant en l'Ile-de-France, frère aîné de Du Plessis, mort en janvier 1598. Il était resté catholique];
M. de Villarnoul [Jean de Jaucourt, sieur de Villarnoul, gendre de Du Plessis];
Madame de Villarnoul [Marthe de Mornay, femme du précédent];
M. des Boves [Philippe de Mornay, fils de Du Plessis, tué le 23 octobre 1605, à l'âge de vingt-six ans, à l'attaque de Gueldre, étant au service de Maurice de Nassau];
M. de Buhy, père de Monsieur [Jacques de Mornay, sieur de Buhy, père de Du Plessis];
Madame de Buhy [Françoise du Bec-Crespin, épouse du précédent, mère de Du Plessis];

MONSIEUR [Philippe de Mornay, sieur du Plessis-Marly, gouverneur de Saumur];

FEUE MADAME [Charlotte Arbaleste, sa femme];

M. DE BESZE [Théodore de Bèze, ministre de Genève, allié à la famille Arbaleste];

M. DE SAINT-GERMAIN [Jacques de Saint-Germain, sieur de Fontenay-le-Husson, en Normandie, et d'Ivoy, gendre de Du Plessis];

MADAME DE SAINT-GERMAIN [Élisabeth de Mornay, seconde fille de Du Plessis, femme du précédent];

M. DE LA TABARIÈRE [Jacques Desnouhes, baron de la Lande et de Sainte-Hermine, gendre de Du Plessis];

MADAME DE LA TABARIÈRE [Anne de Mornay, troisième fille de Du Plessis. Tallemant des Réaux en parle dans sa XXVI[e] *historiette*, qui est consacrée au maréchal de la Force;

MADAME DE LA VAIRIE, PETITE ENFANT [Suzanne de Pas-Feuquières, née du premier mariage de Charlotte Arbaleste avec Jean de Pas, baron de Feuquières. Elle avait épousé, en 1597, René Des Vaux de la Vairie, sieur des Noyers];

CATHELINE BUDÉ [Catherine Budé, femme d'Étienne Chevalier, décédée en 1452; trisaïeule maternelle de Charlotte Arbaleste];

(Ce portrait était probablement de la main de Jean Foucquet, comme on le verra plus loin.)

M. DE LA NOUE [François de la Noue, dit *Bras de Fer*];

M. LE GRAND MAISTRE DE SUÈDE [Charles de Mornay, dit *Buhy*, grand maistre du royaume de Suède, où il s'était réfugié, pour cause de religion, sous Henri II. Ayant été mêlé aux troubles causés par les rivalités d'Éric XIV et de son frère Jean III, il fut décapité à la suite d'une tentative infructueuse pour tirer le premier de sa prison. Charles de Mornay était assez proche parent de Du Plessis, qui avait songé à se retirer aussi en Suède, après la Saint-Barthélemy];

MADAME DE ROHAN [Catherine de Parthenay-l'Archevesque, mère du duc de Rohan];

M. DETHOU [le président Jacques-Auguste de Thou, le célèbre historien, chargé avec Calignon de la rédaction de l'édit de Nantes];

M. DANDELOT [François de Chastillon, sieur d'Andelot, frère puîné de l'amiral de Coligny];

M. DE PYLES [Armand de Clermont, baron de Piles, en Périgord, l'un des héros du parti protestant; massacré à Paris le jour de la Saint-Barthélemy];

UNG TABLEAU OU SONT, EN FASSON D'UNG ARBRE, LA DESCENDANCE ET ALLIANCES DE LA MAISON DE MORNAY.

En la grand'salle d'honneur.

Dessus la cheminée, LE FEU ROY HENRY ASSIS SUR SON THROSNE;

SA MAGESTE LOUYS TREZIESME;

SA MAGESTÉ LA ROYNE MÈRE;

SA MAGESTÉ LA ROYNE [Anne d'Autriche];

UNG TABLEAU DE LA RELLIGION QUI VAINCT LA MORT. [Cette composition devait être conçue dans la donnée de la marque de Jérôme Haultin, imprimeur-libraire à la Rochelle, qui, lui-même, l'avait empruntée aux *Emblesmes* de de Bèze. On y voit la Religion, sous la forme d'une femme ailée, appuyée sur une croix, de laquelle pend un frein. Elle élève la Bible de la main gauche et montre, de la droite, la Mort, qu'elle foule aux pieds];

(Voir *Marques typographiques*, par Silvestre. Paris, 1868, t. II, n° 894.)

UNG AULTRE TABLEAU DE LA CONDUICTE DU PEUPLE DE DIEU EN LA TERRE PROMISE.

En la salle privée.

LE FEU ROY, ESTANT ROY DE NAVARRE [C'était peut-être un des portraits officiels que peignit à la Rochelle, en 1587, François Bunel, peintre ordinaire du roi de Navarre]; (V. *Les Artistes en Béarn,* par P. Raymond, p. 9.)

LE ROY ET LA ROYNE DE NAVARRE, PÈRE ET MÈRE DU FEU ROY, DANS UN MESME QUASDRE [Antoine de Bourbon et Jeanne d'Albret];

MADAME DE BAR [Catherine de Bourbon, sœur de Henri IV];

MONSIEUR [Du Plessis-Mornay];

FEUE MADAME [Charlotte Arbaleste];

M. DES BOVES [soit le fils de Du Plessis, soit Guy de Mornay, son plus jeune frère, qui porta également ce nom de seigneurie];

MADAME DE LA TABARIÈRE [Anne de Mornay];

M. DE VILLARNOUL [Jean de Jaucourt, sieur de Villarnoul];

M. ET MADAME D'AMBLEVILLE DANS LE MÊME QUASDRE [Antoine le Seneschal, sieur d'Ambleville, et Françoise de Mornay, sœur de Du Plessis, sa femme];

M. DE LA FORCE [Jacques-Nompar de Caumont-Laforce];

M. VELSINGAN [François Walsingham, secrétaire d'État et ambassadeur d'Angleterre en France, beau-père de Sidney];

M. DARSEN [François d'Aerssen. (Voir *Mémoires pour servir à l'histoire de la Hollande,* par Louis Aubery du Maurier, 1680.)

MADEMOISELLE DE ROHAN [Anne de Rohan, fille de Catherine de Parthenay, femme poète];

M. D'ASPEREN [Gédéon de Boetzeler d'Asperen, baron de Langerack, ambassadeur des Provinces-Unies en France, époux d'Élisabeth de Clermont-Gallerande, qui fut plus tard la troisième femme du maréchal de la Force];

M. DE ROHAN [Henri, duc de Rohan, fils de Catherine de Parthenay, gendre de Sully];

M. DE CLERVANT [Claude-Antoine de Vienne, sieur de Clervant, premier chambellan du roy de Navarre, collègue de Du Plessis dans la surintendance de ce royaume, mort en janvier 1588].

FEU M. DE LA TRIMOILLE [Claude de la Trimoille, premier duc de Thouars, mort le 26 octobre 1604];

M. DE MOUY [Louis de Vaudray, sieur de Mouy, puîné de la maison de Saint-Phal, l'un des principaux chefs calvinistes, parent de Du Plessis];

M. LE CONTE D'EGMONT [Lamoral, comte d'Egmont, décapité par ordre du duc d'Albe, pour avoir embrassé la cause des révoltés des Pays-Bas];

M. LE CONTE DHORGNES [Philippe de Montmorency-Nivelle, comte de Hornes, décapité en même temps qu'Egmont et pour la même cause];

M. DE BORSTEL [Borstel, résident du prince d'Anhalt en France]. (Voir *Tallamant des Réaux,* éd. de 1861, in-12, t. IV, p. 211.)

M. DUMAURIER [Benjamin Aubery, sieur du Maurier, ambassadeur de France en Hollande et conseiller d'État];

M. DE LABORDE [Guy Arbaleste, sieur de la Borde, frère aîné de Charlotte, qui s'était fait catholique après la Saint-Barthélemy, et était revenu au protestantisme en 1599];

M. DE LA RAVARDIÈRE [Daniel de la Touche, sieur de la Ravardière, lieutenant général pour le roy au Maragnan, ami de Du Plessis];

M. LANGUET [Hubert Languet, savant publiciste, auteur du livre célèbre qui a pour titre : *Vindiciæ contra tyrannos*, publié en 1579. Il mourut en 1584.

UNG TABLEAU DE LA MASNE CÉLESTE, *en tapisserie de soye et d'or* [Voir *Inv. de la mère de Du Plessis*].

Au cabinet de Monsieur et en la librairie.

LE FEU ROY [Henri IV];

SA MAGESTÉ [Louis XIII];

MONSIEUR [Du Plessis-Mornay];

MADAME [Charlotte Arbaleste];

M. DES BOVES [Philippe de Mornay, fils des précédents];

MESDAMES, FILLES DE MONSIEUR, EN UN QUASDRE [Marthe, Élisabeth et Anne de Mornay];

M. DE SAINT-GERMAIN;

FEUE MADAME DE BOUILLON, *en boeste* [Charlotte de la Marck, duchesse de Bouillon, femme de Henri de la Tour-d'Auvergne, vicomte de Turenne, morte le 15 mai 1594, à l'âge de dix-huit ans];

Quatre portraits, en boeste, des PETITS-FILS DE MONSIEUR [Ces portraits étaient ceux de quatre des enfants de Marthe, Élisabeth et Anne de Mornay];

M. LE BARON DE LALANDE [Philippe Desnouhes, fils de Jacques Desnouhes, sieur de la Tabarière, et de Anne de Mornay. Du Plessis, son aïeul, lui portait une affection particulière. Il fut tué en 1629, au siège de Bois-le-Duc, à l'âge de vingt-cinq ans];

SA MAGESTÉ LE ROY D'ANGLETERRE [Jacques Ier];

M. CALVIN, *en pierre d'Almaigne;*

MADAME LA COMTESSE DE PENBROQUE, *en boeste* [Maria Sidney, sœur de Philippe Sidney, épouse de Henry Herbert, comte de Pembroke, fut l'une des femmes les plus savantes qu'ait possédées l'Angleterre. Elle a traduit en anglais un discours sur la vie de Philippe de Mornay];

M. SYDNEI, *en boeste;*

MONSEIGNEUR D'ORANGE [Maurice de Nassau];

M. DE SALLUSTE [Guillaume de Saluste, sieur du Bartas, le poète];

PARACELSUS, *en pierre d'Almaigne* [Auréole-Philippe-Théophraste Bombart de Hohenheim, dit *Paracelse*, médecin, alchimiste et thaumaturge, mort en 1541, à l'hôpital de Salzbourg];

VNG TABLEAU D'UN CHIEN BLANC DESSUS UNG CARREAU;

LE CHANCELIER DELOSPITAL, *en boeste* [Michel de Lhospital];

M. DE SEAUS [Potier de Scaux, secrétaire d'Etat];

Dessus la cheminée, ung tableau du DERNIER JUGEMENT.

En la chambre dorée.

Ung tableau de SANSON OCCISANT LES PHILISTINS, *en tapisserye de soye et or.* (Voir *Inv. de la mère de Du Plessis.*)

Ung aultre de LA JUSTICE DE SALOMON;

Ung aultre de LA CONTINENCE DE SCIPION;

Ung aultre du SACRIFICE D'ABRAHAM.

En la chambre de Monsieur.

FEUE MADAME;

MADAME DE BUHY [*mère de Monsieur*];

M. DES BOVES A L'AGE DE V ANS, [Ce portrait est mentionné dans l'inventaire des meubles que Charlotte Arbaleste avait laissés à Buhy en 1589. Il fut probablement peint à Paris en 1584, pendant le premier séjour qu'y fit, cette année-là, Du Plessis, accompagné de sa famille];

Ung tableau de LA CHEUTE DES MAULVAIS ANGES;

Ung aultre de DAVID JOUANT DE LA HARPE DEVANT SAÜL.

En la chambre de Madame.

MONSIEUR.

En la grand'chambre neufve.

Ung tableau de MUTIUS SCEVOLE;

Ung aultre de LA MORT DE MONSIEUR L'ADMIRAL. [Il existe au musée de Lausanne un tableau, du dernier tiers du XVIe siècle, représentant également le meurtre de Coligny. C'est peut-être le même, qui aura été transporté en Suisse. Le tableau de Lausanne rappelle, par son agencement général, les œuvres de Torterel et de Périssin];

*Ung aultre d'*UN COMBAT DESSUS MER CONTRE LES TURQS;

Ung aultre ou se voit LA VILLE ET LE CHASTEAU DE SAULMUR;

Ung aultre de LA CHASSE AU CERF;

Ung aultre de LA VÉRITÉ SORTANT DE SON PUITS, EN POINCT LAINE, SOYE ET OR.

En l'antichambre de Monsieur.

Deux quadres de LA MOESSON *et de* LA VANDANGE.

Les tableaux cy dessus, tant en quadres qu'en boëstes, ont esté donnez en charge au dict Anspach, le 3e jour de septembre 1619.

PHILIPPES DE MORNAY.

De tout quoy ay pris charge par ordre de Monsieur.
R. ANSPACH.

L'onziesme du dict moys de septembre 1619, ont esté donnez en charge à Rodolfe Anspach :

Quatre tableaux de païsages;

Ung aultre où se voyt ung homme et une femme assiz dedans un jardin;

Ung aultre armoyé d'escuz gémeaux, de boys doré;

Ung aultre nommé la *Paix de Melun;*

Ung aultre d'une femme à genous, les mains joinctes, et de saincte Catheline, sa patrone. [Probablement Catherine Budé, femme d'Estienne Chevalier];

Ung aultre, de boys, d'ung homme de l'anxien temps à cheval, qui a nom *Tristan*[1].

1. Le costume *ancien* de ce personnage *à cheval* fait supposer qu'il s'agit de Tristan, l'un des héros des romans de la Table ronde.

BENJAMIN FILLON.

(La suite prochainement.)

BIBLIOGRAPHIE

L'ART ET LES ARTISTES HOLLANDAIS[1]

PAR HENRY HAVARD



Dans une très intéressante et fort judicieuse introduction, M. Havard rappelle toutes les obscurités qui enveloppent les origines de l'art hollandais, et il esquisse un séduisant programme de recherches et d'inductions à faire pour aller retrouver au fond du passé, bien au delà des Van Eyck, le secret du tempérament artistique chez les peuples des Pays-Bas.

Les œuvres que le moyen âge a entassées à Maëstricht, à Roermond, célèbre par sa fabrique de vitraux, « les peintures murales découvertes à Haarlem, à Deventer, et à Maëstricht même, dans l'église des Dominicains, prouvent assez que ces vastes décorations, embrassant des centaines de personnages de grandeur naturelle, étaient en ce temps-là la parure ordinaire des sanctuaires catholiques. Malheureusement ces ouvrages, peu durables, ont été détruits par le temps ou recouverts par la propreté hollandaise d'un uniforme badigeon. Mais qui donc interdit d'y voir la source où les jeunes Van Eyck se sont abreuvés? »

Malheureusement aussi le patriotisme néerlandais, indifférent à ce qui a précédé l'époque d'affranchissement politique et religieux du pays, ne s'inquiète des choses nationales qu'à partir de cette époque, et en art ne s'occupe que du XVIe et du XVIIe siècle; il a recouvert le passé d'un badigeon moral de dédain et d'oubli.

Après avoir constaté combien il sera difficile de rétablir les titres exacts et suivis de la généalogie artistique des Hollandais, M. Havard reconnaît qu'une compensation reste offerte aux chercheurs sur le terrain même du XVIe et du XVIIe siècle, où l'on peut encore faire de nombreuses trouvailles.

On sait que notre collaborateur a la bonne fortune, bien rare en France, de savoir la langue hollandaise. Depuis plusieurs années, il en a profité pour se vouer aux études

1. In-8°. Paris. Quantin. 1879.

les plus patientes et les plus curieuses sur l'art des Pays-Bas, et il a été officiellement chargé de la mission de fouiller dans les archives néerlandaises. Au cours de nos explorations, dit-il, « nous avons été assez heureux pour découvrir un certain nombre de pièces absolument inconnues, relatives à des peintres, sculpteurs, graveurs et architectes, qui permettent, dès à présent, d'établir d'une façon régulière et définitive la biographie ignorée de maîtres intéressants, ou qui tout au moins jettent sur l'existence de ces maîtres des clartés inattendues. Ce sont ces documents dont nous commençons aujourd'hui la publication, sous le patronage de l'administration des Beaux-Arts ».

La publication, annoncée et définie de la sorte par M. Havard, débute donc par un de ces charmants volumes illustrés dont la maison Quantin a le secret. Ce volume contient les deux études suivantes : *Michiel Van Mierevelt* et *le Fils de Rembrandt*. Comme frontispice, un bel encadrement emprunté au premier volume qu'on ait publié sur la peinture en Hollande, le *Schilderboek*, de Karel Van Mander, orne le seuil du livre. Une eau-forte de Flameng, d'après Mierevelt; le portrait du fils de Rembrandt, par son père; les fac-similés de merveilleux dessins inédits, de ce même admirable père, décorent la route que les lecteurs auront à parcourir dans les archives hollandaises, avec l'auteur savant et élégant qui les guide.

Prenant Michiel Van Mierevelt comme le précurseur ou le promoteur de cette « peinture civique », qui a eu pour interprètes définitifs, chacun dans une route différente, Franz Hals et Van der Helst, M. Havard commence par discuter la date de la naissance, ensuite il retrouve la maison du peintre et en donne une gravure, puis il nous donne des spécimens de l'écriture de Mierevelt. Les détails biographiques succèdent à ces premiers renseignements, où l'on voit avec quel soin procède le critique. Ces détails sont discutés pied à pied, avec un grand nombre de citations, d'extraits de registres, de livres à l'appui. Ils amènent naturellement à leur suite nombre de traits de mœurs, de faits historiques et évoquent la vie du temps.

Mierevelt fut essentiellement un *fabricant* de portraits. Sandrart prétend que le peintre se vantait lui-même « d'en avoir exécuté plus de dix mille ». Selon Houbraken il en aurait fait cinq mille. M. Havard croit qu'en rabattant le nombre à deux ou trois mille, on serait plus près de la vérité. Si l'on admet avec lui que l'artiste touchait un prix moyen de 50 florins pour les portraits des personnages secondaires, et de 150 florins pour l'image des grands, on arrive à une jolie somme, et l'inventaire après décès des biens de Mierevelt indique, en effet, un labeur lucratif.

L'analyse de cet inventaire fournit à l'auteur un curieux chapitre. Un catalogue sommaire de l'œuvre de Mierevelt termine cette étude, exécutée selon tous les bons principes de la méthode critique que la science a su créer dans ces dernières années.

Mierevelt, dit M. Havard en terminant, « par son grand et réel talent, non seulement tint une place importante parmi les artistes de son temps, mais encore il exerça une influence considérable sur la marche que suivit après lui l'école hollandaise ».

Quant à Titus Van Rhyn, le fils de Rembrandt : « Ce ne fut point un maître, assurément, que ce peintre aux œuvres problématiques, dit M. Havard, et dont le nom ne serait pas parvenu jusqu'à nous, si un rayon de la gloire paternelle ne projetait sur sa pâle et mélancolique figure, effacée à tous égards, un reflet de cette lumière immortelle qui entoure le nom de Rembrandt.

« On sait qu'il s'essaya, dans l'atelier de la *Jodenbreestraat*, avec la brosse et la palette de son père. Dans une des antichambres de cette maison, que Rembrandt devait abandonner au moment de sa ruine, se trouvaient quelques peintures de Titus.



M. van Mierevelt pxt — L. Flameng sc



LA NOURRICE DE TITUS, PAR REMBRANDT.

(Dessin inédit du musée Teyler.)

« Trois petits Chiens, d'après nature, par Titus Van Rijn.

Un Livre peint, par le même.

Une Vierge, par le même. »

Ainsi s'exprimait l'inventaire, c'est-à-dire l'inventaire de Rembrandt à la Chambre des insolvables, publié à diverses reprises par les biographes modernes.

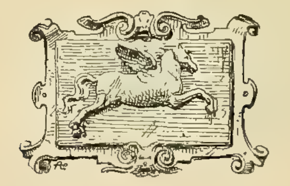
C'est chose fort intéressante, comme le dit M. Havard, que d'assister à la non-hérédité du génie. Titus renonça bientôt à la peinture et se fit commerçant. Les pièces relatives à Titus sont autant d'éclaircissements pour la biographie de Rembrandt, et c'est pourquoi M. Havard les publie.

A côté de Rembrandt surgit aussi le nom de Pieter Lastman, son maître. M. Havard saisit l'occasion pour ajouter aux renseignements qu'on possédait sur la famille des Lastman, et cite quelques documents qui la concernent.

A ces deux études, circonscrites avec talent et sûreté autour des pièces recueillies ou copiées dans les archives des Pays-Bas, M. Havard a joint, sous forme d'appendices, un Rapport sur les résultats généraux de sa mission, sur les trésors artistiques que contiennent, ville par ville, les archives dont je parle; puis quelques renseignements sur Pieter Montfoort, l'élève préféré de Mierevelt; ensuite une pièce importante, relative à Johannes Lingelbach; cette pièce permet de fixer la date de la mort de cet artiste, ignorée jusqu'ici des biographes. On le supposait mort en 1687, comme le mentionnent, par exemple, les catalogues du Louvre et de la National Gallery, ou en 1680, comme l'indiquait le catalogue du Musée d'Amsterdam. La pièce retrouvée par M. Havard démontre que la mort de Lingelbach est antérieure au 24 novembre 1674. Enfin une pièce relative à un fils d'Adriaen Van der Velde termine le volume, au cours duquel se trouvent, en outre, mentionnées maintes trouvailles de noms d'artistes jusqu'ici inconnus, et de petits faits ignorés, comme nous l'avait promis M. Havard dans son introduction.

Les lecteurs de la *Gazette* ont eu la primeur du travail de M. Havard sur Mierevelt. Ils ont donc pu apprécier la conscience et le talent de notre collaborateur, ses vues ingénieuses ou sûres, l'amour très vif qu'il porte à ses études hollandaises. On est heureux d'avoir à signaler les hommes qui se livrent à ces recherches longues, pénibles, dont le résultat éclaircit l'histoire du passé, et qui contribuent à la grande enquête que l'esprit critique du XIXe siècle a ouverte dans toutes les voies. La série de publications entreprises par M. Havard lui fera grand honneur.

DURANTY.



RAPHAËL ET MICHEL-ANGE[1]

PAR M. A. SPRINGER



Le propre de ces génies multiples qui s'appellent Michel-Ange et Raphaël est de présenter toujours à l'observateur des faces nouvelles, et de rajeunir en quelque sorte avec chaque génération. L'esthétique, il est vrai, a épuisé pour eux toutes les formules de l'admiration; mais que de problèmes ne restent pas à résoudre si l'on envisage leur vie ou leur œuvre au point de vue du développement des idées, des sentiments, du style, de tout ce qui en un mot sert à nous faire pénétrer dans l'intimité d'un artiste! Le concours de bien des chercheurs encore sera nécessaire pour satisfaire notre légitime curiosité. Aussi, malgré les nombreux et excellents travaux qui dans ces derniers temps ont été consacrés à Raphaël et à Michel-Ange chez nous, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, et jusqu'en Amérique, pouvons-nous saluer avec joie l'apparition de l'ouvrage de M. Springer. Les qualités vraiment supérieures du savant professeur de Leipzig, son goût, sa sagacité, sa passion pour les méthodes de l'érudition proprement dite, son rare talent d'exposition, le désignaient tout naturellement pour la mission si intéressante que lui a confiée le principal des éditeurs de livres d'art de l'Allemagne, M. Seemann. Après avoir passé en revue les savants qui s'occupent de l'histoire des arts de l'autre côté du Rhin, nous ne craignons pas d'affirmer que personne, dans les pays de langue allemande, depuis Bâle jusqu'à Vienne, ne pouvait s'acquitter de cette tâche avec une plus incontestable autorité. Le volume que nous avons sous les yeux se recommande à la fois par l'exploration minutieuse des sources, par la nou-

1. Un vol. in-4° de 524 pages, Seemann, éditeur à Leipzig.

veauté des aperçus, la distinction du style. Peut-être quelques-unes des hypothèses de M. Springer rencontreront-elles des contradicteurs. Mais où trouver un ouvrage de cette étendue qui soit à l'abri de toute discussion.

La disposition du livre de M. Springer est nouvelle. Ayant à composer, pour un recueil exécuté sur le plan de l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*[1], la biographie de Michel-Ange et de Raphaël, l'auteur a jugé à propos de consacrer à ces deux coryphées de la Renaissance un seul et même volume. Antérieurement déjà M. Charles Clément, dans un ouvrage devenu classique, avait étudié à la fois Michel-Ange, Raphaël et Léonard. Mais chez lui la biographie de chaque maître — et ce système est préférable — occupe une place distincte. Chez M. Springer au contraire, elles sont confondues. A chaque instant nous passons de Michel-Ange à Raphaël, et *vice versa.* L'idée, je l'ai dit, est originale. Est-elle heureuse? J'en doute pour ma part. Étant données des tendances si différentes, les points de contact devaient être peu nombreux entre les deux maîtres. L'un des deux acteurs disparaît d'ailleurs bien vite de la scène. Raphaël meurt en 1520 au milieu de son triomphe, au milieu du triomphe de la Renaissance; Michel-Ange lui survit pendant quarante-quatre ans et voit se consommer la ruine de l'art italien. Il y a donc une période de près d'un demi-siècle, correspondant à la seconde moitié du second livre de M. Springer, pendant laquelle il ne sera plus question du maître d'Urbin. Ces réserves faites, il faut toutefois avouer qu'il était impossible de grouper plus habilement les matières que ne l'a fait M. Springer, de ménager entre les différents chapitres des transitions plus aisées, plus brillantes. L'auteur a tiré un élément de succès de l'erreur même qu'il avait commise.

Il serait difficile, on le comprend, de résumer dans l'espace si restreint dont nous disposons, cet énorme in-4° de 524 pages. Forcé de faire un choix, nous essayerons d'analyser et de discuter quelques-uns des chapitres relatifs à Raphaël.

L'attention des admirateurs de Raphaël se portera toujours de préférence sur ses premières années, encore si peu connues. Avec une curiosité bien facile à comprendre, amateurs et érudits rechercheront les impressions qui ont laissé la première trace dans cette âme sensible; elles ont dû être bien profondes pour lui maintenir pendant de si longues années la jeunesse des idées et des formes, cette grâce, cette suavité qui n'ont pas vieilli depuis trois siècles et demi.

Certes, si Raphaël était né à Florence, il aurait été mêlé de bonne heure à un mouvement artistique plus intense, il serait arrivé plus tôt à la pleine possession des secrets du métier aussi bien qu'à une connaissance plus parfaite de l'antiquité classique (Passavant admet qu'à la fin du xve siècle ni Giovanni Santi, ni aucun peintre de son pays ne savaient peindre à l'huile). Mais il nous semble, somme toute, que l'artiste n'a pas eu trop à regretter d'avoir eu pour patrie Urbin. Il importait en effet que l'enfant pût se recueillir dans un milieu plus calme et goûter les beautés de la nature en même temps qu'il se familiariserait avec les rudiments de l'art. Urbin lui offrait d'ailleurs des modèles qui n'étaient pas à dédaigner. L'architecture, la peinture, la sculpture, y avaient jeté un vif éclat sous le règne du duc Frédéric. Les principes de la Renaissance y avaient définitivement prévalu sur le style gothique.

L'artiste que la nature avait destiné pour maître à Raphaël, son père, vint malheu-

1. *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit* (publié par A. Dohme. Leipzig, Seemann, in-4°).

reusement à lui manquer de bonne heure. Raphaël comptait alors onze ans et quelques mois. Sa mère était morte longtemps auparavant. L'enfant connut donc à peine l'affection de ses parents, et ce cœur dans lequel débordait la tendresse fut sevré des joies de la famille, au moment où elles lui auraient été le plus nécessaires[1]. Malgré la mort prématurée de Giov. Santi, des juges autorisés constatent cependant des affinités de style assez grandes entre les œuvres du père et celles du fils. L'*Annonciation* du musée de Brera, le *Saint Jérôme* du musée de Latran, pour ne citer que des œuvres connues de tous, se distinguent par je ne sais quel charme, quelle pureté et quelle harmonie de lignes qui annoncent, quoique de loin, l'immortel peintre des Stances. Il ne serait d'ailleurs pas impossible que Raphaël ait encore reçu les leçons de son père. Les artistes de la Renaissance étaient la plupart d'une extrême précocité. Les statuts des corporations, loin de gêner ce rapide essor, le réglaient, le favorisaient. L'apprentissage, ainsi que l'a montré M. Janitschek[2], commençait dès l'âge de dix à douze ans; il est vrai qu'il durait longtemps (au minimum trois ans); puis venait le compagnonnage, auquel succédait, au bout de deux ou trois ans, la maîtrise. A seize ans on pouvait, à la rigueur, avoir terminé ces fortes études. Supposez que Raphaël ait été dans la règle, non dans l'exception, on peut parfaitement admettre qu'à l'époque de la mort de son père il avait déjà commencé son apprentissage, et qu'il reçut de lui au moins quelques leçons de dessin. Mais on n'hésitera pas à repousser l'assertion de Vasari qui fait du fils un collaborateur du père[3]. Comment, en effet, à moins d'être absolument brouillé avec les dates, attribuer à un enfant d'une dizaine d'années une part considérable dans les travaux d'un maître aussi exercé que Giovanni Santi! Le développement de Raphaël a été rapide, mais il n'a eu rien de miraculeux. Nous l'aimons mieux ainsi; il nous plaît de retrouver la trace d'efforts, d'hésitations, et pourquoi le taire, quelquefois même d'erreurs tout humaines là où pendant longtemps on n'avait vu qu'une série non interrompue de triomphes tenant en quelque sorte du prodige. Ces luttes ne rehaussent-elles pas la gloire du maître !

On ignore ce que devint l'enfant après la mort de Giovanni Santi. D'après Passavant, il serait entré chez le Pérugin dès 1495. Dans cette hypothèse, il faut admettre que le jeune peintre est retourné plusieurs fois dans sa ville natale, notamment en 1499. M. Springer fait preuve d'une circonspection plus grande dans l'historique des débuts de son héros. Il incline à croire qu'il resta fixé à Urbin jusque vers 1500 et qu'à ce moment seulement il partit pour Pérouse. Reçut-il dans l'intervalle les leçons de Timoteo Viti, qui était revenu à Urbin en 1495, ou d'Évangelista Pian da Mileto, l'élève de Giovanni Santi? Ce sont là des questions auxquelles il est impossible de répondre d'une manière catégorique. En général, pour toute cette première période, l'on en est réduit à de simples conjectures. Le nouveau biographe ne se montre pas moins sceptique dans la discussion de l'authenticité des œuvres de jeunesse de Raphaël. C'est ainsi qu'il se refuse à voir un ouvrage de sa main dans les copies des portraits de la bibliothèque d'Urbin, copies aujourd'hui conservées à

1. M. Springer, se fondant sur un document publié par Gaye (*Carteggio*, III, n. xciv), admet l'existence d'un frère de Raphaël. Mais l'opinion de Passavant, qui voit dans ce prétendu frère un cousin (I, 372), me paraît plus plausible.

2. *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst* (Stuttgard, 1879, p. 48).

3. « Onde non passarono molti anni che Raffaello ancor fancinello gli fu di grande ajuto in molte opere che Giovanni fece nello stato d'Urbino. »

l'Académie des beaux-arts de Venise. Il y constate, outre une inégalité de facture assez grande, une maturité de style qui s'accorde difficilement avec l'âge de l'artiste auquel on les attribue. Raphaël ne comptait alors qu'une quinzaine d'années, sa main n'était à coup sûr pas si exercée. Passavant a essayé de tourner la difficulté en considérant ces dessins comme exécutés pendant le séjour fait par Raphaël à Urbin en 1504.

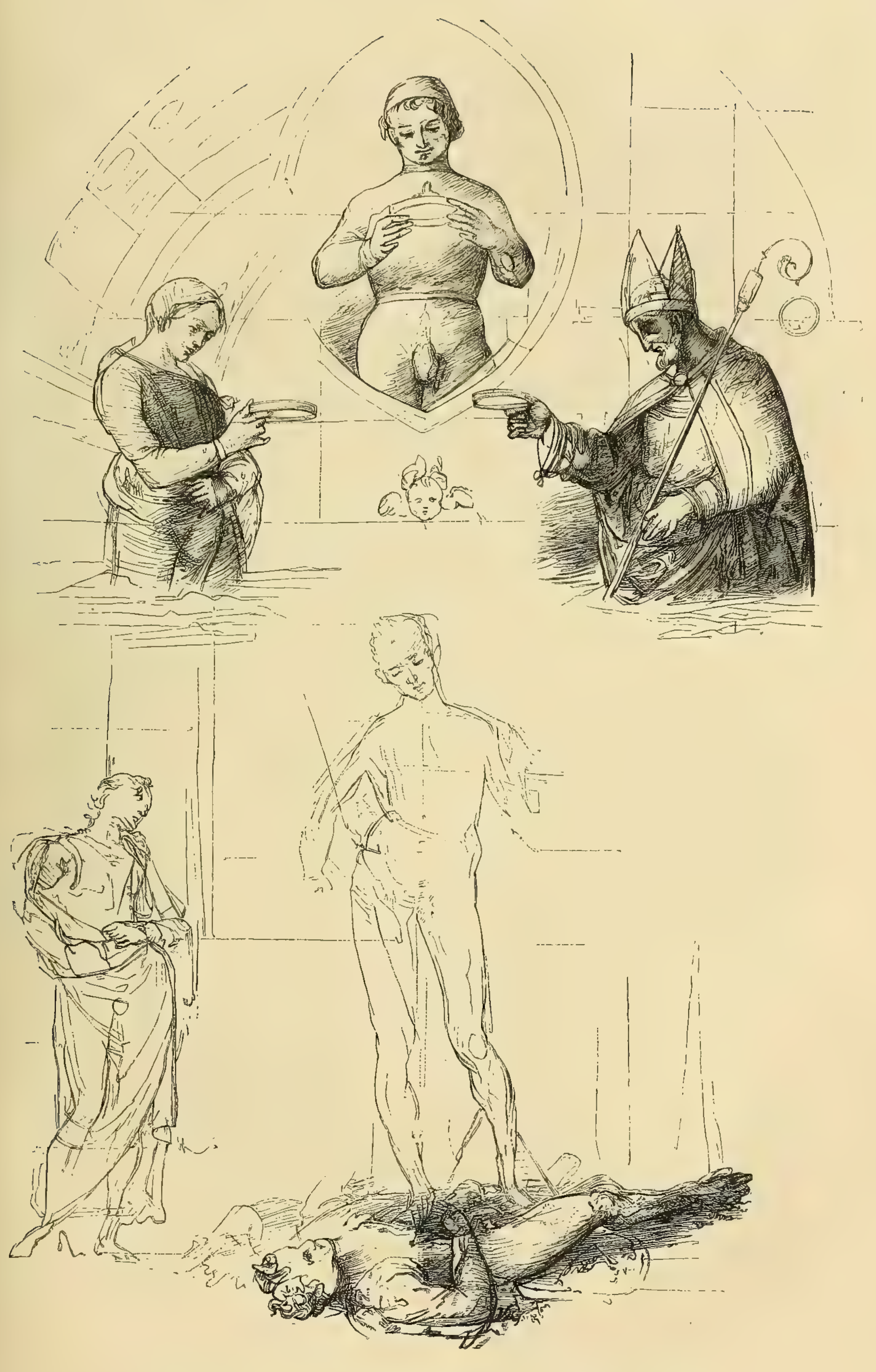
Le Pérugin, après quelques années passées à Florence, venait de retourner à Pérouse pour y commencer la décoration de la Sala del Cambio, lorsque Raphaël, d'après le système adopté par M. Springer, se fit recevoir dans son atelier. De nombreux ouvrages témoignent des rapports du maître avec l'élève. Tantôt celui-ci dessine un Saint Martin sur le revers de la feuille qui contenait le *Baptême du Christ* de son maître (musée Städel de Francfort) ; tantôt, comme dans une *Madone* du musée de Berlin, il s'inspire d'une de ses esquisses (aujourd'hui conservée à l'Albertine). Lorsque le Pérugin peignit la *Résurrection* (Pinacothèque du Vatican), Raphaël copia, probablement pour s'exercer, les figures des gardiens du tombeau (collection d'Oxford). Dans un autre dessin d'Oxford, il répéta les principaux motifs de la *Fuite en Égypte* de son maître, tableau acquis en 1856 par la National Gallery. Il serait facile de multiplier les exemples de ces emprunts.

Dans ces diverses études, le dessin manque encore de fermeté, les têtes d'individualité ; on voit que l'artiste s'est inspiré du canon traditionnel plutôt qu'il n'a étudié la nature. Mais on est déjà frappé de l'harmonie des lignes, de la suavité de l'expression. Le mérite de ces compositions a fait croire que le Pérugin avait associé dès lors son élève à ses travaux. MM. Crowe et Cavalcaselle admettent notamment la collaboration de Raphaël dans l'exécution des fresques du Cambio[1]; mais cette hypothèse ne repose sur aucun fondement sérieux, et l'on s'exposerait à bien des erreurs en attribuant à l'élève, comme on pourrait être tenté de le faire, les parties les plus parfaites des ouvrages du maître.

Dès 1502 le Pérugin retournait à Florence. Tout fait supposer que Raphaël le suivit. Le jeune peintre d'Urbin se trouva donc en relations plus tôt qu'on ne l'admet d'ordinaire avec l'École florentine. Mais, au milieu des ardentes luttes qui agitaient alors la capitale artistique de la Toscane, il resta longtemps attaché à la manière ombrienne. Loin de se jeter dans les bras des novateurs, il ne se soumit que graduellement à leur influence. M. C. Clément fait observer avec raison que l'artiste d'Urbin se transforme sans parti pris, à mesure que l'âge et les circonstances modifient ses impressions.

Entre 1503 et 1505 on trouve Raphaël à Sienne, où il assiste Pinturicchio, sinon dans l'exécution, du moins dans la composition des fresques de la bibliothèque du Dôme. C'est pendant ce séjour que notre artiste aurait dessiné le groupe des *Trois Grâces* (Académie de Venise, Braun, nº 115). M. Springer révoque en doute ce fait jusqu'ici universellement admis. Il objecte tout d'abord qu'au moment du voyage de Raphaël à Sienne le groupe se trouvait encore, selon toute vraisemblance, à Rome. Un auteur du temps, Albertini, dans son *Opusculum de mirabilibus veteris et novæ Urbis Romæ,* composé en 1509, semble en effet parler du transport à Sienne de ce marbre célèbre comme d'un événement récent : « Domus reverendissimi Francisci Piccolomini cardinalis senensis, » dit-il, « in qua erant statuæ gratiarum positæ. »

1. *Histoire de la peinture italienne* (éd. all., t. IV, p. 226).



LE COURONNEMENT DE SAINT-NICOLAS DE TOLENTINO, PAR RAPHAEL.

(Musée de Lille. — Gravure de l'ouvrage de M. Springer.)

Le dessin de l'Académie de Venise est-il d'ailleurs authentique? M. Springer paraît disposé à admettre le contraire. Il faut bien de la bonne volonté, d'après lui, pour y reconnaître un ouvrage de la main de Raphaël.

Le savant professeur de Leipzig ne montre pas moins de scepticisme à l'égard du tableau qui représente le même sujet : les *Trois Grâces* faisant partie de la collection de lord Ward. Il n'est nullement prouvé — nous ne faisons qu'analyser l'opinion de M. Springer — que cette œuvre ait été inspirée par la vue du groupe de Sienne, les attitudes diffèrent trop dans le prétendu modèle et la prétendue copie. On serait plutôt dans le vrai en y voyant l'imitation de quelque camée antique. Mais, abstraction faite de la question d'origine, peut-on, avec certitude, attribuer les *Trois Grâces* à Raphaël? Le tableau ne rappelle-t-il pas plutôt la manière des artistes de l'Italie septentrionale, ne témoigne-t-il pas de l'influence de Francia? Tels sont les doutes qui se sont présentés à l'esprit de M. Springer.

On voit jusqu'à quel point le biographe de Raphaël et de Michel-Ange pousse la critique. Étant donné ce parti pris de défiance, on ne pouvait pas s'attendre à voir M. Springer rendre justice aux qualités du merveilleux petit tableau qui appartient à MM. Moore et qui a provoqué, il y a quelques années, tant de controverses : *Apollon et Marsyas* (naguère gravé ici même, 1re période, t. III, p. 2). Libre à lui d'en discuter l'authenticité; mais ne pas même le mentionner, voilà qui est impardonnable. Des juges autorisés, notamment M. Anatole Gruyer, n'hésitent pas à reconnaître dans ce chef-d'œuvre la main du divin maître d'Urbin [1]. Dans tous les cas, qu'*Apollon et Marsyas* soit de Raphaël ou non, il n'est pas permis de passer sous silence un tableau de cette valeur.

Quelle qu'ait été, à l'époque du voyage de Raphaël à Sienne, la nature de ses rapports avec le Pérugin, qu'il ait encore été rattaché à son atelier par un lien quelconque, ou qu'il ait dès ce moment recouvré sa pleine indépendance, il est certain qu'à partir de cette date les commandes pour son propre compte ne lui faisaient pas défaut.

Une ville ombrienne, Città di Castello, se montra particulièrement hospitalière envers le jeune maître. C'est pour elle qu'il exécuta trois de ses compositions les plus intéressantes : le *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino,* le *Sposalizio,* le *Christ en croix.* Le premier de ces tableaux n'existe plus. Pie VI le fit couper en morceaux. C'était là une inspiration digne de celui qui détruisit les fresques de Mantègne au Belvédère. Un dessin d'Oxford, un autre dessin du musée de Lille, reproduit par notre gravure (nº 737 du catalogue de M. Gonse), voilà tout ce qui nous reste aujourd'hui du *Couronnement de saint Nicolas.*

Dans le *Sposalizio* (avec la date : 1504), dans la *Crucifixion* (collection de lord Ward), Raphaël a imité, presque copié les compositions analogues de son maître. Dans le *Couronnement de la Vierge,* du Vatican, dans la *Madone entre saint Jean et saint Nicolas* (datée de 1507, d'après M. Paliard; collection du duc de Marlborough), l'influence du Pérugin n'est pas moins sensible.

Tout en reconnaissant cette filiation, il faut cependant se garder d'aller aussi loin que Vasari. Le biographe prétend qu'il est presque impossible de distinguer les œuvres de l'élève de celles du maître. Il y a là une exagération évidente. Tout en conservant la composition traditionnelle, les attitudes, les gestes, le costume, les attributs consa-

1. *Raphaël et l'Antiquité* (t. II, p. 421 et suiv.).

crés, l'élève introduit dans ses ouvrages, peut-être à son insu, des éléments nouveaux. Qu'on examine ses premiers essais, ceux-là même où il est absolument certain qu'il a copié son maître, on y remarquera une vie plus intense, une expression plus profonde, une beauté plus parfaite. Ce ne sont, si l'on veut, que des nuances ; mais à une époque aussi raffinée que le xvi[e] siècle, les nuances ne sont-elles pas tout?

Si, bien souvent, le jeune maître choisit librement ses modèles, s'il s'inspira plus d'une fois, sans y être aucunement contraint, des compositions du Pérugin, il y eut des circonstances aussi où il fut en quelque sorte forcé de reproduire des modèles déterminés. C'est ce qui arriva sans doute en 1504 lorsqu'il peignit la *Madone avec les saints*, appartenant aujourd'hui au duc de Ripalda et connue sous le titre de *Raphaël d'un million*. M. le commandant Paliard a prouvé ici-même que la composition était imitée de celle d'un tableau de Bernardino di Mariotto de Pérouse[1]. Pour le second des deux *Couronnement de la Vierge* conservés au Vatican, nous savons pertinemment que les nonnes de Monteluce recommandèrent à Raphaël, lorsqu'elles le chargèrent de ce travail, de s'inspirer du *Couronnement* peint par un Florentin pour l'église des Zoccolanti de Narni.

A partir de 1505 — on ne saurait trop insister sur ce point — Raphaël se montre complètement familiarisé avec l'art florentin. La fresque de San Severo de Pérouse, commencée en 1505 par Raphaël, et terminée près de vingt années plus tard par le Pérugin, montre quelles profondes racines avaient jetées en lui ces influences nouvelles, parmi lesquelles domine celle de Fra Bartolommeo. Mais on se tromperait en croyant que l'artiste avait dès lors complètement rompu avec les traditions de l'école ombrienne. Dans le *Portement de croix*, qui orne la prédelle de la *Madone* du duc de Ripalda, le groupe des saintes femmes est imité d'une *Descente de croix* exécutée par le Pérugin pour l'Annunziata de Florence en 1504. Raphaël, ajoute M. Springer, s'est déjà inspiré de certains détails de composition propres à l'école florentine à une époque où l'on ne voit encore en lui que l'élève du Pérugin ; par contre il reste fidèle à certaines particularités du style de son maître, alors que par l'ensemble de son art il est déjà devenu le champion de l'école rivale.

Ce serait le moment de nous occuper du groupe nombreux et varié des *Vierges*. Nulle part ailleurs, en effet, la manière florentine de Raphaël ne s'est personnifiée avec autant d'éclat. Mais cette lacune sera facile à combler : nos lecteurs n'auront qu'à relire les belles études qu'un critique d'art éminent a consacrées, il y a quelques années, dans notre propre pays, à cette partie de l'œuvre du maître.

Une des compositions les plus célèbres de Raphaël, la *Mise au tombeau*, du palais Borghèse, remonte, quant à ses origines du moins, au séjour fait par le jeune maître à Pérouse. M. Springer a exposé avec beaucoup de talent la genèse de cette œuvre, qui fut commandée à l'artiste, comme on sait, par donna Atalante Baglioni. Il nous montre Raphaël s'inspirant d'abord de la *Déposition de croix* du Pérugin, un des joyaux du palais Pitti (exécutée en 1495). Dans une esquisse de l'université d'Oxford (Robinson, n° 37), dans le beau dessin du Louvre (n° 319 du catalogue de M. Reiset), c'est la *Déposition de croix*, non la *Mise au tombeau*, qu'il représente, d'après les données de son maître. — Inutile d'ajouter qu'il y apporte les modifications les plus heureuses. — Plus tard le jeune peintre renonce à cette composition, qui cependant se prêtait si bien à l'expression de la douleur, et lui substitue la scène qui,

1. *Gazette des Beaux-Arts* (2e période, t. XVI, p. 259).

dans l'ordre chronologique, lui succède immédiatement, la *Mise au tombeau.* Cette fois-ci c'est le chef de l'école de Padoue, et non plus le champion de l'Ombrie, qu'il prend pour guide. Il faut l'en féliciter. Comment, en effet, pour une nature jeune, généreuse, ardente, hésiter entre Mantègne, le grand rénovateur, et le Pérugin, qui n'accepta la Renaissance que comme un compromis! La comparaison de l'estampe du peintre graveur padouan et du tableau de la galerie Borghèse ne laisse aucune place au doute. C'est sciemment, de son plein gré, que Raphaël s'est inspiré de ce génie puissant, dont les principes étaient si féconds et qui cependant a laissé si peu d'élèves, comme si sa supériorité avait découragé tous ses contemporains.

Mais il ne suffit pas de constater l'abandon de la composition primitive; il faut l'expliquer. Ici malheureusement, comme cela arrive souvent pour Raphaël, il est plus facile de poser le problème que de le résoudre. On a cru pendant longtemps que le dessin d'Oxford, qui est connu sous le nom de *Mort d'Adonis* et qui témoigne de l'étude des sarcophages antiques, servait en quelque sorte de transition entre les essais primitifs et la composition à laquelle le maître s'arrêta en dernier lieu. Passavant avait, sans hésiter, placé ce dessin en tête des études pour la *Mise au tombeau.* M. Springer conteste à la fois et l'attribution faite par Passavant et le titre de *Mort d'Adonis.* C'est un mourant que l'on transporte, dit-il, non un mort. Tout espoir n'est point perdu; l'attitude des assistants le montre clairement. Où sont d'ailleurs les études qui doivent servir d'intermédiaire entre la prétendue *Mort d'Adonis* et la *Mise au tombeau?* Tous les anneaux de la chaîne nous manquent.

Mais qu'est-il besoin de tant chercher, une fois que nous avons constaté chez Raphaël la résolution de substituer la *Mise au tombeau* à la *Déposition?* L'étude des compositions en honneur chez les peintres des primitives écoles italiennes, celle de l'estampe de Mantègne, ne suffisent-elles pas à expliquer l'arrangement de la scène, la disposition des figures?

L'adoption d'un type consacré ne mit toutefois pas fin aux incertitudes de Raphaël. Dans deux dessins de la collection d'Oxford, dans deux autres qui viennent d'être exposés à l'École des Beaux-Arts, le maître nous a laissé différentes esquisses pour les figures des porteurs et du Christ; dans un dessin du musée des Offices (Braun, n° 508) il a étudié l'arrangement du groupe principal. Mais la comparaison de ces essais avec l'œuvre définitive nous montre combien de modifications il fit encore subir à la composition. En 1507, enfin, la *Mise au tombeau* fut achevée.

Ce long effort, ces tâtonnements innombrables produisirent un résultat tout opposé à celui que l'artiste était en droit d'en attendre. Quelles que soient l'harmonie des lignes, la science de la composition, la force du sentiment dramatique, la *Mise au tombeau,* et sur ce point on ne saurait entièrement donner tort à M. Springer, touche moins que la plupart des autres ouvrages du maître. Il ne pouvait guère en être autrement: l'enfantement avait été trop laborieux. En outre, Raphaël ne possédait pas encore à cette époque cette science du coloris qu'il devait acquérir plus tard. Il ne s'était essayé jusque-là que dans des figures ou des groupes isolés : est-il surprenant que la première composition vraiment monumentale qu'il exécuta offre quelques traces d'inexpérience!

Les critiques ne sont pas d'accord sur la date des grisailles qui, pendant longtemps, servirent de prédelle à la *Mise au tombeau : la Foi, la Charité, l'Espérance.* Dans

1. *Gazette des Beaux-Arts* (1875, t. II, p. 462-465).



TÊTES D'ÉTUDE, PAR MICHEL-ANGF.

(Collection d'Oxford. — Gravure de l'ouvrage de M. Springer.)

l'article qu'il leur a consacré ici-même, M. Gonse les considère comme appartenant à la plus belle manière romaine du maître, entre 1508 et 1513.

La *Mise au tombeau,* Vasari l'affirme, fut exécutée à Pérouse même. L'artiste ne tarda très certainement pas à retourner à Florence. C'est ainsi du moins que l'on peut expliquer comment l'influence de Fra Bartolommeo éclate avec tant de force dans les œuvres composées immédiatement après la *Mise au tombeau,* notamment dans la *Vierge au baldaquin.*

Au mois d'avril 1508, Raphaël se trouve encore à Florence. Au mois de septembre de la même année, au plus tard, il est déjà fixé à Rome, où il semble être entré tout aussitôt au service du pape. La part que Jules II lui réservait n'était certes pas la moins brillante : à Bramante la réédification de Saint-Pierre, à Michel Ange le tombeau papal et le plafond de la Sixtine, à Raphaël enfin, la décoration du palais apostolique.

La rude et puissante personnalité de Jules II a séduit M. Springer. Par une tendance assez fréquente de nos jours, il a cherché à rehausser sa gloire aux dépens de celle de Léon X, et a opposé la grandeur de ce que l'on pourrait appeler l'âge héroïque de l'art italien, à l'élégance, déjà un peu molle, du règne suivant. Tout chez lui, dit-il, sortait de la règle commune, ses passions comme ses travaux. Sa fougue, son irascibilité blessaient son entourage, mais ces défauts provoquaient la crainte, non la haine, car ils étaient exempts de petitesse, d'égoïsme banal. De même ses projets excitaient l'admiration, et non l'incrédulité; car, loin de caresser des rêves fantastiques, le pape-soldat s'occupait sans relâche d'assurer l'exécution de ses gigantesques entreprises. A tous ses efforts se mêlait d'ailleurs le souci de la gloire de l'Église. Cette préoccupation éclate dans tous ses actes, quoique Jules II tienne en réalité du monarque séculier plus que du souverain pontife. De même que le népotisme était absolument étranger aux guerres entreprises par lui, et que ses conquêtes profitèrent exclusivement à l'État pontifical, de même la protection qu'il accorda aux beaux-arts était dictée non par la vanité personnelle, mais par le désir de faire servir toutes les forces intellectuelles dont il disposait à l'illustration de la papauté. De là ce caractère de grandeur qui nous frappe dans toutes les créations de son règne et qui contraste si singulièrement avec les tendances des autres cours italiennes.

Quelles furent les considérations qui déterminèrent le choix du pape? A quel protecteur Raphaël dut-il cette distinction qui devait exercer une influence si grande sur sa destinée et, nous pouvons l'ajouter, sur celle de la peinture italienne en général? — Passavant hésite entre plusieurs systèmes. M. Springer se prononce résolument pour celui de Vasari, et selon nous, il est dans le vrai. C'est grâce à l'intercession de Bramante, il est à peine permis d'en douter, que le jeune maître d'Urbin fut appelé à Rome. Bramante était son compatriote, peut-être même son parent; il était en outre fort lié avec le Pérugin, qui dut plus d'une fois lui parler du plus brillant d'entre ses élèves. On a beau dire, quelle que fût la valeur des œuvres exécutées par Raphaël jusqu'à ce moment, la toute-puissante recommandation de l'architecte en chef de Saint-Pierre lui était indispensable pour l'emporter sur tant de rivaux. Son nom ne s'imposait pas encore; il s'était rarement exercé dans les compositions monumentales, et quelques initiés seulement pouvaient prévoir le merveilleux essor que son génie allait prendre dans la *Dispute du Saint Sacrement* et l'*École d'Athènes.*

Des artistes célèbres l'avaient précédé dans la décoration de l'étage supérieur du Vatican. Vasari raconte qu'au moment où le jeune maître d'Urbin entra au service de

Jules II, plusieurs salles du palais étaient déjà terminées, d'autres en voie d'exécution. Piero della Francesca, dit-il, y avait achevé la peinture dont le pape l'avait chargé; celle de Lucas Signorelli était fort avancée; Bartolommeo della Gatta, abbé de Saint-Clément d'Arezzo, avait également commencé différents travaux. On voyait en outre un grand nombre de figures, principalement des portraits peints par Bramantino de Milan.

Passavant s'est contenté, un peu légèrement peut-être, de ce renseignement. M. Springer a voulu serrer le problème de plus près. Il lui a été facile de démontrer que les travaux de Piero della Francesca et de dom Bartolommeo dataient d'une époque bien antérieure à Raphaël, ces deux artistes étant morts dès le dernier tiers du xve siècle. Bramantino, et sur ce point nous pouvons nous montrer plus affirmatif que l'auteur allemand, doit aussi être écarté d'une manière absolue. M. de Geymüller vient en effet de prouver que cet artiste est sorti tout entier de l'imagination de Vasari [1]. Quant à Signorelli, on a quelque peine à concilier l'assertion du biographe avec les dates fournies par des documents authentiques. Depuis le mois de décembre 1507 jusqu'au mois d'août 1508, nous le trouvons à Cortone [2], au commencement de l'année 1509 à Sienne. Comment dès lors aurait-il pu être occupé au Vatican au moment de l'arrivée de Raphaël? Par contre il faut ajouter à la liste de Vasari deux maîtres dont les œuvres subsistent encore dans les Stances, à côté des fresques de Raphaël : le Pérugin et le Soddoma. Rappelons aussi, pour compléter ces informations, que, sous Nicolas V, Benedetto Buonfigli de Pérouse, Bartolommeo di Tommaso de Foligno, me Simon de Rome et bien d'autres encore, dont nous avons publié ailleurs les noms [3], avaient exécuté des travaux considérables dans cette partie du Vatican.

Le pape se montra impitoyable pour les œuvres de ces différents maîtres. Il voulut qu'elles fussent toutes détruites, afin de laisser le champ libre au nouveau venu. Raphaël, au contraire, et ce sera son éternel honneur, défendit ces principes de large tolérance qui distinguent la Renaissance primitive. Il réussit à sauver quelques-unes des fresques du Pérugin et du Soddoma. Quant aux compositions irrévocablement condamnées, il voulut du moins en perpétuer le souvenir par des copies. C'est ainsi que les reproductions des portraits peints par Piero della Francesca dans une des Stances, parvinrent, grâce à lui, entre les mains de Paul Jouve et firent l'ornement de son musée de Côme. Il y a là une leçon qu'il importait de ne pas laisser perdre [4].

Peut-être cette esquisse, bien que trop rapide et trop incomplète, fera-t-elle naître

1. *Les Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome* (Paris, Baudry, 1875, p. 16 et suiv.).

2. Vischer, *Luca Signorelli und die italienische Renaissance* (Leipzig, 1879, p. 107, 108).

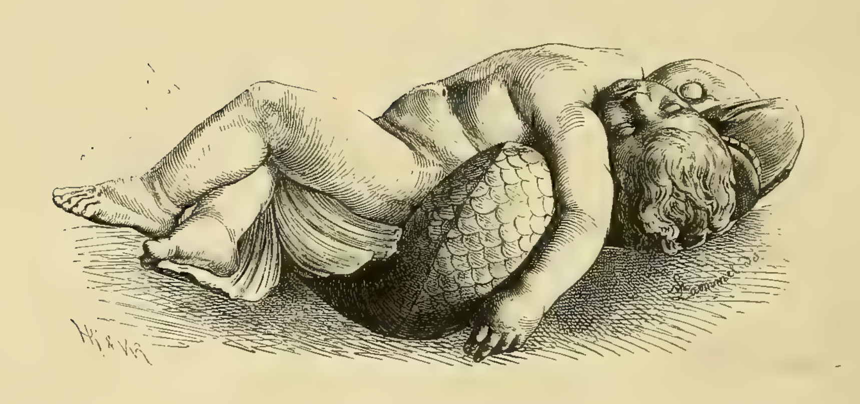
3. *Les Arts à la cour des papes* (t. I, p. 93-96, 129-134).

4. Nous livrons aux méditations et à la sagacité de nos lecteurs les documents suivants, encore inédits, dont plusieurs paraissent se rapporter à Raphaël. Il y est question de peintures à exécuter dans le corridor du Belvédère, pour la somme énorme de 3,400 ducats d'or. La portion du corridor à laquelle étaient destinées ces peintures ne serait-elle pas celle-là même qui s'écroula sous Clément VII? (Vasari, t. VII, p. 132.)

« (1513). Qui a pie si fara richordo di tutti e lavori fatti fare da M. Giuliano Lenno in palazo et altrove, veduti qto di po di dicembre 1513 per Mo Rinieri da Pisa et per Bartolomeo Marinai et per me Franco Magaloti ..... » (Nous laissons de côté une série de dépenses relatives à des portes, des fenêtres, des cloisons, des plafonds, etc.) — « No 78. A Mo Guelfo duc. 80 d'oro datti sopra ale stanze del tesauriero. — A Mo Anto da Sto Galo d. 50 d'oro datti sopra ala soffitta del tesauriero. » — « No 79. A Mo Rafaelo d. 4 d'oro datti sopra a certe porticele. » — « No 87. Uno muro da ricatto dove sane a dipigniere chane xii quadre, vale k. d. 2 d. k. d 2. » — « No 90. Per 4 quadri fatti nel choridore che va a Belvedere a tempo di papa Leone duc. cinque centto, a ragione di 125 l'uno, che tanti tocha per quadro, avendo avere per quadri 16 duc. 2,000, de quali ne fatti detti 4 quadri; dice che si mercatorno tutti a tempo di papa Julio duc. 3,400, che erono quadri 17. » — « No 134. Cose s' anno affare a Belvedere nelle stanze tiene Lionardo d. Vinci : uno tramezzo di tavole d'abeto lungo palmi 20, etc. » (*Archives vaticanes.*)

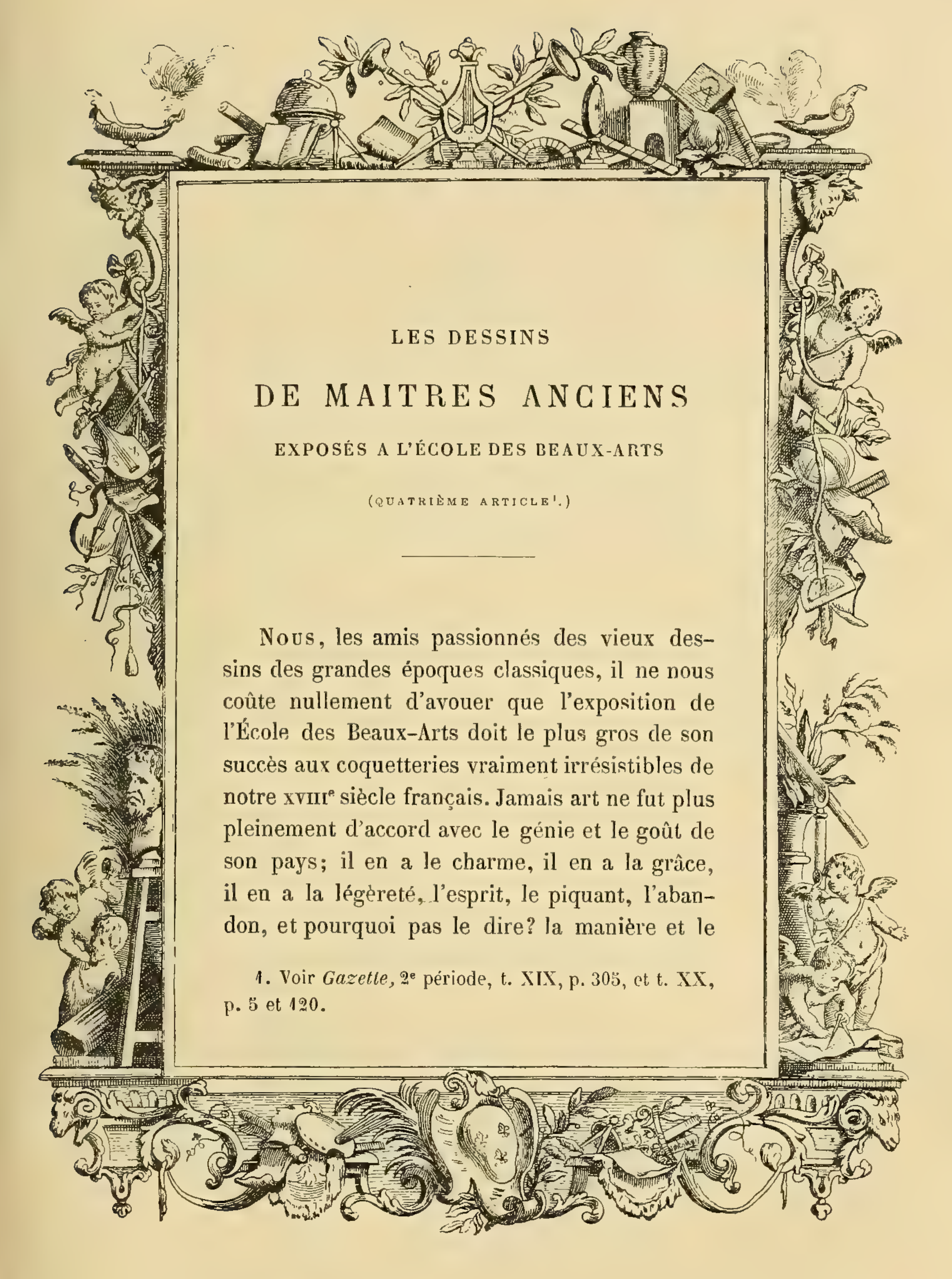
chez quelques-uns de nos lecteurs le désir de pousser plus loin l'étude du volume de M. Springer. Ils ne regretteront certes pas le temps qu'ils lui auront consacré. A côté du texte ils trouveront d'ailleurs un appât qui n'est pas à dédaigner : des gravures nombreuses et choisies avec goût. Si dans la reproduction des tableaux ou des statues, l'illustration du volume laisse quelquefois à désirer, elle mérite au contraire les plus grands éloges, toutes les fois qu'il s'agit de dessins. L'auteur a très habilement tiré parti de ces motifs si faciles à reproduire et qui traduisent avec tant de fidélité la pensée intime des maîtres. Ce n'est pas là un des moindres attraits de cette nouvelle biographie de Raphaël et de Michel-Ange.

EUG. MÜNTZ.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. — [1304].



LES DESSINS

DE MAITRES ANCIENS

EXPOSÉS A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

(QUATRIÈME ARTICLE[1].)

Nous, les amis passionnés des vieux dessins des grandes époques classiques, il ne nous coûte nullement d'avouer que l'exposition de l'École des Beaux-Arts doit le plus gros de son succès aux coquetteries vraiment irrésistibles de notre XVIIIe siècle français. Jamais art ne fut plus pleinement d'accord avec le génie et le goût de son pays; il en a le charme, il en a la grâce, il en a la légèreté, l'esprit, le piquant, l'abandon, et pourquoi pas le dire? la manière et le

1. Voir *Gazette*, 2e période, t. XIX, p. 305, et t. XX, p. 5 et 120.

maniéré. Il n'a point, comme le XVIe et le XVIIe, de géant de la taille des Michel-Ange et des Poussin, qui le domine et le tyrannise; il naît petit-maître, et petit-maître il reste depuis Watteau et Boucher jusqu'à Chardin et Fragonard. Toute rénovation de l'art se manifeste, dès l'abord, par l'expression bien décidée, bien vive et nette du principe qui lui sert de prétexte, et puis elle va se dégradant et s'épaississant par son exagération même. Ainsi Michel-Ange devait aboutir au tourmenté des derniers peintres de Henri IV; ainsi la simplicité robuste du Poussin devait s'alourdir jusqu'à l'ennui des derniers élèves de Lebrun. En ce même sens, l'élégance brillante, fleurie, souriante de Watteau semble bien le point de départ d'un mouvement périssable, lui aussi, et qui, si on le regarde d'un peu haut, devait fatalement s'évanouir dans la fadeur des héritiers de Natoire, de Pierre et des Lagrenée. Mais ce pimpant, étourdi et toujours jeune XVIIIe siècle, a cette chance vraiment extraordinaire de rompre toutes les pesanteurs qui peuvent l'entraîner à fond et gêner ses ailes de papillon fardées et poudrées : l'art religieux et civique, par lequel les autres graves époques se maintiennent en respect d'elles-mêmes, n'a jamais existé pour lui, quoi qu'il ait pu s'imaginer; à preuve que ses peintres de sujets de sainteté, tableaux ou coupoles que l'on jurerait peints au pastel, s'appellent Lemoine, Ch. Coypel, Boucher, Vanloo, de Troy, Deshayes, tous peintres beaucoup mieux famés de galanteries mythologiques. Et même quand son enseignement académique, écœuré à la longue de la banalité du *rococo* officiel, se bat les flancs pour produire la révolution honorable, mais assez insipide à distance qui de Vien, par Ménageot, Brenet, Berthélemy, Vincent, doit nous conduire à David, et de Bouchardon à Houdon, il se trouve que le groupe des vrais artistes ayant charge de traduire, dans sa vie courante et sa sincérité, l'esprit de ce siècle aux allures si franches, si familières, voire si dévergondées, Chardin, Greuze, Fragonard, Hubert Robert, Joseph Vernet, Latour, Leprince et Debucourt, perpétuent librement et dans sa fraîcheur première la tradition initiale, juvénile et capricieuse de Watteau et de Boucher, tout au plus modifiée par une certaine pointe d'amour de la nature. A ce moment, les vignettistes et les petits dessinateurs de salon comme Cochin, Gravelot, Eisen, les Saint-Aubin, les Moreau, Carmontelle, etc., occupent dans la faveur publique quasi autant de place que les peintres de profession, car ils sont de plus près les traducteurs intimes du bavardage des coteries encyclopédistes et du papillotage et papillonage contemporains.

C'est l'ensemble de ce XVIIIe siècle qui, pareil à son mystérieux comte de Saint-Germain, ne veut jamais vieillir, que MM. Ephrussi et Dreyfus

rencontrèrent à Auteuil, le jour où ils allèrent demander à M. de Goncourt de prendre part à l'exposition projetée des dessins d'anciens maîtres. M. de Goncourt leur répondit avec raison : « Ce n'est pas deux ou trois Watteau, Boucher ou Latour qu'il me faut vous prêter. Car ce que mon frère et moi avons poursuivi avec tant de curiosité, fureté avec tant de passion, ce n'est pas tel ou tel artiste, c'est un siècle, et le plus essentiellement français de notre histoire nationale. » Et bien en a pris, encore un coup, aux organisateurs de la fête et aussi à MM. de Goncourt, lesquels, sans y songer, auront ainsi laissé entrevoir au public l'une des faces les plus séduisantes de l'œuvre complexe qui aura rempli leur vie.

Je l'ai vue naître, moi, il y a déjà bien des années, la collection des Goncourt. Les dessins y entraient de front avec les livres, les plaquettes, les autographes, avec les estampes avant toute lettre. C'étaient les archives les plus bizarres, les plus nouvelles, les moins banales de l'époque préférée, archives d'où sont sorties toutes ces études que vous savez, bourrées de faits inédits et de singularités étranges, sur les *maîtresses de Louis XV*, depuis la Châteauroux jusqu'à la Du Barry, sur *Sophie Arnould*, sur la *Femme au* XVIIIe *siècle*, sur *Marie-Antoinette*, et ces *Portraits intimes*, depuis Louis XV enfant jusqu'à la comtesse d'Albany; galerie la plus complète et la plus vraie d'une société pervertie, insouciante et généreuse, ne croyant plus à l'amour et ne vivant que d'amour, audacieuse au bien et au mal et qui, dans ses flancs élargis par cette révolution dont les Goncourt ont analysé minutieusement les mœurs, a porté les corruptions dégradées et les vertus repoétisées entre lesquelles nous nous débattons depuis cent ans.

Gavarni, le Gavarni au brave cœur très tendre, sous sa railleuse et hautaine misanthropie, et qui chérissait les deux Goncourt comme ses fils aînés, avait voulu que nous fussions liés. Il aimait en eux cette propreté foncière du cœur et de l'éducation, cette élégance native de l'esprit qui leur faisait traverser comme deux hermines les sentiers parfois quelque peu boueux de la bohème littéraire, à laquelle les mêlait forcément la sincérité de leurs études acharnées et point bégueules sur deux siècles qui, il faut bien le dire, n'ont pas été la pureté même, le XVIIIe et le XIXe, et cette ardeur insatiable de travaux enchevêtrés qui, avant son frère inconsolé, aura dévoré le pauvre Jules. La bonne amitié qu'il avait faite entre nous me rendit, je le répète, témoin des acquisitions de leurs premiers dessins; ils débutèrent, s'il m'en souvient, par un Watteau qui n'est peut-être pas resté dans leurs portefeuilles. L'un échauffant l'autre, les trouvailles succédèrent aux trouvailles. Quand le cadre est bien prévu et limité, quand le nombre est compté à l'avance des artistes qui doivent

y faire figure, on peut, à l'avance aussi, prévoir quelle qualité d'art on doit demander à chacun, et les Goncourt — tous les experts et tous les marchands le savaient — ne voulaient que de l'excellent; ils guettaient, ils grossissaient le butin, l'épuraient avec courage; en somme, ils ont eu cette fortune, qui n'appartient qu'aux gens de goût, de rencontrer pour chaque maître sa pièce la plus délicate ou la plus expressive. Chacun de nous peut acquérir par-ci par-là un morceau intéressant d'un peintre de la même période; le XVIIIe siècle n'est que chez les Goncourt. Ce sera grand dommage en vérité, si après Edmond la collection s'éparpille, car, on le sait trop aujourd'hui, pour mener à bien de telles séries faisant monument, il faut un amour exclusif, un certain dédain pour ce qui n'est pas l'époque adorée, une sorte de religion spéciale et partiale, une volonté individuelle et passionnée, et ici la passion avait la force de deux volontés. C'est bien Goncourt — on en peut juger par le beau livre sur l'*Art au* XVIIIe *siècle*, illustré par les deux frères de fac-similés de leurs meilleurs dessins — qui aurait su faire pour la *Gazette* un admirable compte rendu de ses précieux cartons. Il sait par cœur la langue de Diderot, sa verve mousseuse et furieuse; il sait par leurs noms les personnages des scènes galantes ou champêtres, s'ils sont de la Foire ou de l'Opéra, et de quels chiffons on les coiffe, et de quelle mule on les chausse, et de quel roman ils expriment le sentiment à la mode du jour. Ce ne serait pas un examen d'œuvres d'art, ce serait l'histoire même d'un art, et aussi l'histoire du siècle dont cet art est le témoignage; mais les amateurs, vous le devinez, n'aiment point à juger leurs dessins. Ils les chérissent tant qu'ils n'oseraient en dire tout le bien qu'ils en pensent. Mieux vaut par pudeur laisser à d'autres le soin d'en parler franc. Dans la revue rapide que nous allons passer des dessins du XVIIIe siècle, nous ne nous astreindrons plus à citer à chaque œuvre le nom de M. de Goncourt, puisque c'est de sa collection qu'il s'agit; nous ne désignerons le plus souvent que les possesseurs des dessins qui sont venus compléter son prêt à l'exposition de l'École des Beaux-Arts.

Caylus raconte, dans sa vie de Watteau, que Gillot, après sa brouille avec son élève, « quitta la peinture et se livra au dessin et à la gravure à l'eau-forte, dans laquelle il sera à jamais célèbre par l'intelligence et l'agrément de la composition ». C'est justement par l'une de ces compositions, que Gillot a gravées lui-même, que commence la série des dessins empruntés à la collection Goncourt. La *Fête du dieu Pan* est un grouillement de toutes les gaies familles de faunes et de satyres. La sanguine, par malheur, a un peu pâli, comme si elle eût été contre-éprouvée pour le travail de l'eau-forte.



QUATRE ÉTUDES DE BUSTE DE FEMME, PAR WATTEAU.

(Collection de M. Malcolm.)

« Le plaisir de dessiner, nous apprend Caylus, avoit pour Watteau un attrait infini, et, quoique la plupart du temps la figure qu'il dessinoit d'après le naturel n'avoit aucune destination déterminée, il avoit toute la peine du monde à s'en arracher. Je dis que le plus ordinairement il dessinoit sans objet, car jamais il n'a fait ni esquisse ni pensée pour aucun de ses tableaux, quelque légères et quelque peu arrêtées que ça put être. Sa coutume étoit de dessiner ses études dans un livre relié, de façon qu'il en avoit toujours un grand nombre sous sa main. Il avoit des habits galants et quelques-uns de comiques, dont il revêtoit les personnes de l'un et de l'autre sexe selon qu'il en trouvoit qui vouloient bien se tenir et qu'il prenoit dans les attitudes que la nature lui présentoit, en préférant volontiers les plus simples aux autres. Quand il lui prenoit en gré de faire un tableau, il avoit recours à son recueil. Il y choisissoit les figures qui lui convenoient le mieux pour le moment. Il en formoit ses groupes le plus souvent en conséquence d'un fond de paysage qu'il avoit conçu et préparé. Il étoit rare même qu'il en usât autrement... » Caylus exagère en disant que Watteau « n'a jamais fait ni esquisse ni pensée pour aucun de ses tableaux » ; elles sont rares en effet, mais j'en connais et plusieurs ; et dans les quinze dessins qui remplissent magnifiquement le panneau à lui consacré, il en est un, celui venu à M. Marcille de la collection Saint, qui contredit net Caylus sur ce point : c'est le joueur de flûte debout près d'une jeune femme assise dont le bras s'appuie sur une cage. C'est bien là, il faut l'avouer, une vraie *pensée* de tableau. Toutefois cet important et gracieux dessin, exécuté aux deux crayons rouge et noir, si chers à Watteau, et dont il tire un si merveilleux parti, est moins étonnant que ses études ordinaires de figures isolées, ces adorables figures que M. de Julienne, auquel du reste il a donné la gloire, avait eu le bon esprit de faire graver en si grand nombre et dont ce pieux ami avait bien raison de dire que « les dessins de Watteau ont des grâces tellement attachées à l'esprit de l'auteur, qu'on peut avancer qu'ils sont inimitables ». Ce qui élève si haut Watteau dans notre école, ce qui y assure si large place à ce peintre de rares petits tableaux, c'est qu'avec Prud'hon il y représente, dans sa mesure la plus parfaite et la plus exquise, cette qualité particulièrement française, la grâce, la grâce délicate et aimable, la grâce dans ses « plus simples attitudes », mais aussi dans ses plus fines, ses plus sveltes et ses plus naturellement coquettes, le charme tout entier de notre espèce féminine ; et ses dessins donnent cela et le donnent de première main, et plus vivement même, plus délicieusement que ses attrayantes peintures. Où trouverez-vous rien de plus féminin français que ce que vous offre cette feuille d'études de tête de femme,

la même femme sous des faces diverses (n° 472, collection Goncourt), l'un des plus Watteau de tous, par son éblouissante et séduisante couleur, — et cette autre (collection Rutter, n° 473, et que nous reproduisons hors texte), encore un assemblage d'études d'après une même femme sous ses différents aspects; — et cette autre (n° 474, collection Malcolm), toujours quatre études des plus fraîches et des plus vives, d'après une même femme, coiffée comme celle du 473, avec de petits nœuds coquets sur le front, la femme telle qu'il la faut aux sujets galants de Watteau, de vingt-deux à vingt-cinq ans, qui sait ce que veut dire le propos badin, gentille, accorte et même un peu friponne. Il faut noter ici que le papier blanc ou chamois fait mieux valoir que le papier gris-jaunâtre dont il use trop souvent, la couleur argentine de l'artiste, la fraîcheur de ses carnations que rend si à point son mélange des trois crayons. La sanguine sur ce papier jaune perd quelque chose de sa vivacité et de son éclat et semble fatiguée et comme frottée; cela se voit dans l'important et superbe dessin 473, dans les deux femmes assises (476, collection Galichon), même dans le bon et léger Mezzetin aux fines jambes, études pour l'*Indifférent* de la collection Lacaze (468, collection Goncourt). Combien ses crayons prennent une coloration plus franche, plus brillante, plus sonore sur le papier clair! Jugez-en par les deux feuilles, qui, de M. Reiset, sont venues au duc d'Aumale, n° 477, les deux femmes assises, dont le peintre s'est servi dans son tableau des *Champs-Élysées*. Il y a là une robe à la mine de plomb, rayée de sanguine qui est intraduisible de couleur pailletante et légère; — n° 478, celui-là est de même qualité et du suprême Watteau; la tête d'homme, vue de trois quarts, est prodigieuse de vie et d'éclat, et la femme assise qui cache sa tête sous sa mante, crayonnée vigoureusement à plein crayon noir, est d'une coquetterie toute piquante et d'un art adorable. — De la même qualité de très grand maître sont les cinq études de mains de femme (471, collection Goncourt), dessinées et colorées dans la plus fine et souple et transparente manière de Rubens et de Van Dyck, et quelle forme distinguée et délicate à la française, et quel esprit dans les doigts déliés et menus! Ce n'est rien que ce feuillet, et c'est l'un de ceux qui m'attirent et me réattirent le plus. Oui, vraiment, c'est là un grand dessinateur, et quand on songe aux écoles de son temps, je ne vois ni dans les Flandres, ni même dans la Venise de Tiepolo, un crayon aussi sûr de son élégance, ni une palette d'aussi fraîche et riche harmonie.



Voyez ces deux études du *Printemps* et de l'*Automne*, pour les peintures de la salle à manger de Crozat (469—470, collection Goncourt), le *Printemps*, cela va sans dire, beaucoup plus agréable à cause de ses belles formes de femme, mais excellents tous deux par ce ton argentin dont j'ai parlé; —Voyez le Mezzetin, vu de face, et sa guitare sous le bras (collection Dumesnil); et cette manière de soudard, coiffé d'un chapeau à larges bords (collection du duc d'Aumale) et où l'on croit reconnaître une étude pour les soldats du *Camp volant*, dessin du plus pur flamand à la Rubens; — et cette femme debout, au profil perdu, que M. Bonnat tient de M. de La Salle, et où l'on retrouve tout Watteau rien que dans les mains et dans l'oreille; — si varié pourtant de manière avec la Finette assise à terre (de la collection du duc d'Aumale), et qui semble un Pater d'ordre supérieur.

Le vrai Pater est celui (496) qui représente deux couples galants, dessin important, puisque l'artiste s'en est servi pour son tableau de l'*Amour et le badinage*, mais tout de pratique et qui par suite est loin d'offrir l'intérêt des études de Watteau qui l'entourent. — Quant au Lancret (494), « une femme debout tenant un masque, une autre assise et chantant, un cahier de musique à la main », qui a été gravé par J. de Goncourt, et avait servi pour un tableau conservé à Potsdam, c'est à coup sûr un joli échantillon de l'artiste; mais, — serait-ce toujours la faute du papier jaunâtre? — les trois crayons produisent un effet sourd qui ne fait pas valoir les attitudes spirituelles et les expressions coquettes des deux femmes. — Je voudrais classer dans la même famille les œuvres de mon ami Portail. Celui-là emploie d'une manière originale les crayons de Watteau et il en a presque l'esprit et le déluré, bien plus original et plus vraiment lui-même que Lancret et que Pater. Il traduit non pas les êtres de son imagination, comme Watteau qui est un indépendant, un créateur et un poète, mais les personnages de cour qu'il a sous les yeux, la cour à laquelle il appartient par sa fonction même, et dont il nous a conservé, mieux que nul autre peut-être, les vraies allures un peu composées et les sentiments passablement frivoles et pervertis. Ses deux négrillons, en costume de coureurs et accoudés à une table (501), sont deux vauriens d'antichambre les plus amusants du monde; — et ce n'est pas de philosophie bien transcendante que parle cette maigre pimbêche, à longue canne et à grande jupe ballonnante, avec le godelureau novice vers lequel elle se retourne (502). Je connais un très joli fac-similé gravé par Riffaut d'après ce dessin, alors qu'il appartenait à M. Niel. — J'ai vu MM. de Goncourt acquérir à la vente de M. Aussant, l'ancien directeur honoraire des musées de Rennes, et par conséquent de la même province que Portail, le portrait très vivant d'un jeune



ÉTUDE DE JEUNE FEMME, PAR WATTEAU.

(Collection de M. Bonnat.)

homme assis, la main appuyée à sa joue (503). On lit, dans la marge du feuillet, d'une écriture du temps : « Dessiné par M. Portail, de l'Académie royale de peinture et de sculpture, premier dessinateur du cabinet du roi, garde des plans et tableaux de la couronne. » — MM. de Goncourt ont cru y reconnaître le portrait de Portail par lui-même. Je n'en suis pas aussi sûr qu'eux, me rappelant les diverses portraitures du même personnage par Fredou. Dans le beau crayon si serré et si chaud de Portail, qui a voulu sans doute représenter un de ses compatriotes de Bretagne, le nez est court, petit, retroussé; je ne retrouve point là le nez épais et tombant que Fredou donnait à ce bonhomme habile et utile, qui fut avant Chardin le tapissier des salons de notre Académie royale. — A la même filiation se rattachent les deux études, un peu endormies, d'Étienne Jeaurat pour ses tableaux de la *Place des Halles* et du *Déménagement du peintre*, — et encore les deux charmants dessins de ce Barthélemy Olivier, dont on connaît au Louvre un tableautin précieux, qui représente, s'il m'en souvient, Mozart enfant, jouant du clavecin dans un salon princier à Paris; une femme assise à terre, étude mignonne et de petit caractère, mais d'une délicieuse finesse (538) ; — et une jeune femme assise, de profil, tenant un cahier sur ses genoux et un crayon de la main droite, petit bonnet, mante bordée de fourrure (539, collection de Mme White). Le travail des trois crayons dans la jupe de soie et dans l'écharpe rayée y est joli au possible, très menu, très léger; l'attitude de la figure est d'une ravissante élégance, et certainement Olivier, avec son pinceau, n'eût pas été aussi heureux. Le souvenir du genre de Watteau se prolonge en s'affaiblissant jusqu'à son compatriote de Flandre, Blarenberghe, dont nous avons là une très importante *Noce de village*, datée de 1789 et appartenant à Mme Bischoffsheim. Les costumes et le coloris sont ceux des tableaux agréables du Watteau, de Lille, dont M. de Goncourt a prêté une « ribote de grenadiers », à peine de la force d'un médiocre Huet, tant ce Louis-Joseph a dégénéré de son grand-oncle Antoine ! Mais la finesse des petites figures de Blarenberghe est vraiment prodigieuse et d'un œil qui n'a d'égal que celui de notre Meissonier. L'ensemble toutefois est un peu cru et d'un miniaturiste qui ne peut voir avec harmonie un grand espace. Même remarque sur le paysage (548), appartenant à Mme Beer ; là aussi finesse extraordinaire des détails, là aussi aigreur de ton dans les plans et les verdures. — Seul, vers la fin du XVIIIe siècle, le Debucourt dont M. de Goncourt a prêté à l'exposition une tabagie (641) très bizarre, même très sèche de trait, caricature tout à l'anglaise et qui ne rappelle guère l'ancien caractère de sa peinture, douce, suave et harmonieuse, nous donnera dans son *Menuet*



Paulus Potter del

LE PORCHER

(Collection de Mgr le Duc d'Aumale)

de la mariée un écho lointain, lointain de cette autre *Noce de village* que peignait à l'autre bout du siècle le maître de Valenciennes.

M. Constantini attribue à Nattier six têtes à la sanguine et au crayon noir, qu'il pense être les portraits de l'artiste et de sa famille. Cela ne ressemble point aux dessins incontestables de Nattier, que nous avons vus sortant, il y a quelques années, d'un portefeuille de marchand d'estampes, et répandus rapidement chez les amateurs. Ceux-là étaient francs et pleins d'accent; ceux-ci sont d'un crayon mignard et doux, d'un agréable petit-maître mignardisant. — Massé a là le portrait en buste d'un joli homme de cour, coquet et content de lui; l'exécution est bien d'un adroit dessinateur, libre et charmant; encore serait-elle plus d'un peintre que celle de ces Nattier suspects. — Oudry ne pouvait être mieux représenté qu'il ne l'est ici : ses trois natures mortes, *le Canard sauvage et le Lièvre* (486), *le Faisan et le Lièvre* (488), *le Baquet aux poissons de mer avec le Perroquet* (487), ce dernier très important et d'un bel arrangement complet, traduisent pleinement sa manière de peindre, un peu sage et froide, mais sûre de son faire : c'est du Chardin très réservé. *Le Cygne effrayé par un chien* (489), le plus beau des quatre dessins du maître; le cygne est vraiment magistral d'effarement et de colère, et les larges plantes qui bordent l'étang sont de l'excellent paysagiste qu'Oudry a su être à ses heures. — Dans *la Course des têtes et de la bague* de Ch. Parrocel (493), dessinés pour l'*Ecole de cavalerie* de M. de la Guérinière, rien d'amusant comme le groupe de tout petits personnages lilliputiens qui s'abordent avec politesse et suivent avec intérêt les mouvements des cavaliers dans leurs exercices de carrousel. Dans cette collection Goncourt, les décorateurs et les orfèvres viennent compléter les peintres et les vignettistes. *La Halte de chasseurs* au pied d'une fontaine monumentale de Lajoue (491) nous montre toute la hardiesse habile de disposition et d'effet d'un décorateur de profession. — Le flambeau à cinq lumières (495), gravé dans l'œuvre de Meissonier, sous le titre de « Projet d'un grand chandelier pour le roi », est un morceau vraiment royal de l'orfèvrerie du XVIIIe siècle, très maniéré, très tourmenté et très rocaille, et aussi très somptueux. — Plus tard on y trouvera de la plume libre de Pajou — car tous les sculpteurs de ce temps-là furent aussi de très adroits dessinateurs — un modèle très rococo de vase soutenu par deux satyres, avec un mélange enchevêtré d'enfants s'embrassant, de cygne surmontant le couvercle et de tritons aux queues enroulées formant la console.

J'ai peur que MM. de Goncourt ne se soient trompés sur Natoire. Des deux dessins qu'ils lui attribuent, l'un, l'étude de femme assise, en che-

mise, me rappellerait bien plutôt Lemoine, de l'excellent Lemoine, c'est tout son crayon ; — l'autre, les deux figures de déesses sur des nuages, est-ce donc bien là aussi du Natoire, de ce Natoire si connu et si pareil à lui-même? J'en trouve les formes trop allongées à la Primatice, et les touches de gouache ne ressemblent guère à son faire. On penserait plutôt à Trémollières, ou plutôt même on se demanderait : Ce dessin est-il français? — Le vrai Natoire, à mon avis, le seul Natoire de l'Exposition serait, selon moi, la jolie tête appétissante de jeune fille, aux chairs claires, coiffée mutinement d'un petit bonnet, et inscrite sous le nom de C. Vanloo (nº 537, collection de Mme White). De Trémollières semble bien le gracieux et singulier dessin en forme d'écran, qui représente une petite bergère regardant dormir un petit garçon nu; — et nous voilà venus aux peintres en titre de la Pompadour, à Vanloo, à Latour, à Boucher, à Boucher, le vrai dieu de la grâce graveleuse par son temps, par lui-même et par ses élèves : car au fond Watteau n'est qu'un pur artiste; tout moderne et galant que l'intitule Caylus, il n'a rien de libertin.

Les deux plus beaux dessins de Boucher à notre exposition sont : la femme assise, vue de face, vêtue à l'espagnole et tenant un éventail (515); elle a été gravée par J. de Goncourt; le gras et l'entrain des crayons y sont réellement d'un maître ; — et l'académie de femme nue, vue de dos, posant sur ses pieds croisés (517), également gravée par J. de Goncourt. Devant ce dernier, qui n'avouerait que le peintre qui a exprimé si juste et si coulamment ces chairs rebondies et épaisses fut un dessinateur de race et aussi un coloriste d'une harmonie claire et charmante? — Je ne m'arrêterai ni aux trois jolies têtes au pastel, prêtées par Mme White, par M. Risler-Kestner et par M. Dumesnil, — ni à la jardinière (520) ou à la jeune mère assoupie (521), tous deux d'un large crayon grassement coloré; — ni à la gentille petite bergerie aquarellée (514), qui va servir de type aux Huet; — ni à l'Adoration des Bergers (518), du Boucher peu sérieux des scènes sacrées, dont le savoir est tout de convention, lourd et ennuyeux, au-dessous de Lemoine, avec la même pâte opaque dont il a pris la recette à Rome, chez les derniers peintres italiens; — ni même à cette agréable composition, gravée par Cochin, sans doute pour frontispice, et où des enfants dans un atelier dessinent, peignent et broient des couleurs (nº 522, coll. de M. Bottollier). Mais les nos 516 et 519, gravés tous deux par J. de Goncourt, nous offrent de ravissants échantillons des paysages du maître. Celui où la femme lave dans une auge, à côté d'un puits rustique, est d'un instinct extraordinaire d'arrangement comme paysagiste : bergerie de Sedaine, cela va sans dire, avec des végétations plantu-

reuses, et d'un crayon libre et gras et flou, tout à fait séduisant. De même, sa cour de ferme, très gaie, plaisir des yeux, toute brodée de plantes grimpantes ou ballantes, maisonnette et figures d'opéra-comique, tout cela machiné comme un décor de théâtre. — On retrouvera plus tard, signé Huet, ce même paysage, « bâtiments de ferme dans une



LA JARDINIÈRE, PAR BOUCHER.

(Collection de Mgr le duc d'Aumale.)

saulaie » (631), ou cette même « bergère en chapeau de paille, corsage ouvert » (632); ce seront d'excellentes imitations des pastels de Boucher, mais il y aura plus de minceur dans l'intelligence et dans la main. — La guinguette des environs de Moscou, de Leprince (610), se rapprochera plus du faire de Frago que de celui de Boucher. — La paysannerie signée du nom de Saint-Quentin sentira de plus près la manière de son maître, et la plus fidèle et la plus adroite, mais la coloration, harmonieuse d'ailleurs, de l'aquarelle sera plus triste et tournera au brun.—Les vrais,

les intimes élèves de Boucher, aujourd'hui c'est Baudouin, demain ce sera Fragonard. On ne connaît que trop par la gravure les polissonneries de Baudouin, le *Matin* (559) et l'*Épouse indiscrète* (550); mais ce qu'on est bien obligé, bon gré mal gré, de louer dans ce peintre de gouaches érotiques, à le juger par ces deux œuvres, c'est la légèreté, la gaieté, le brio de sa peinture aux tons blancs, bleuâtres, irisés à la manière des bulles de savon, enlevée spirituellement et sans appuyer, à la Fragonard, l'habileté d'arrangement de ses intérieurs, à peine indiqués à la plume, toutes qualités qui font, en somme, que ce grivois fut un artiste.

Carle Vanloo n'a point, bien s'en faut, l'esprit de Boucher. C'est un lourdaud, mais il a une bonne éducation d'artiste, et il est de ces hommes comme on en voit à chaque époque qui, connaissant bien la grammaire de leur art, corrects et suffisamment doués, acquièrent dans la considération de leur temps une importance un peu gonflée, que rien ne saurait entamer. Vanloo est servi dans notre exposition par un dessin qui le met tout à fait en valeur : je veux parler du portrait que le catalogue décrit ainsi : « Une femme assise, en déshabillé Pompadour, bonnet papillon sur coiffure basse, cravate de chemise au cou, échelle de rubans au corsage, engageantes à la saignée. » Cette grande jeune femme a une grâce d'expression délicate et une beauté fort attirantes; son attitude aisée, son mouvement de tête, son regard, sont d'une personne d'esprit; cela, avec la traduction directe de la nature, aura bien soutenu Vanloo, qui n'est pas homme d'imagination, et il faut dire que l'exécution du dessin est large, colorée et savante, celle d'un peintre d'histoire qui ne fait point exclusivement métier de portraitiste. — On connaît par la gravure de Daulé son intéressant portrait de Mme Favart, en bergère, dans un agréable paysage à la Boucher, dessin prêté par M. le comte de La Béraudière. La tête est futée à la Déjazet, mais l'attitude, pour vouloir être naïve, est un peu sosotte; un innocent poète du temps avait écrit au-dessous les vers suivants :

L'Amour, sentant un jour l'impuissance de l'art,
De Bastienne emprunta le nom et la figure,
Simple, tendre, suivant pas à pas la nature
Et semblant ne devoir ses talents qu'au hasard.
On démêloit pourtant la mine d'un espiègle
Qui fait des tours, se cache, afin d'en rire à part,
Qui séduit la raison et qui la prend pour règle :
Vous voyez son portrait sous le nom de Favart.

D. V.

Les deux têtes de fillette, études pour la Peinture et la Musique, du



LA JEUNE MÈRE ASSOUPIE, PAR BOUCHER.

(Collection de Mgr le duc d'Aumale.)

salon de compagnie de Mme de Pompadour, à Bellevue, sont gentilles, de coiffures bien ajustées et d'un bon crayon; il n'y manque toujours que l'esprit. Quant à la *Conversation espagnole*, le dessin en est fort joli et donne une meilleure idée que la gravure de Beauvarlet de cette composition galante, très heureuse. — Pierre, qui, lui aussi, est de ces artistes importants qui savent se faire bien venir en cour, est représenté là par une scène tirée du *Sicilien*, de Molière : le gentilhomme français Adraste, aux genoux de la belle esclave grecque Isidore, dont il vient d'ébaucher le portrait; c'est un peu plus spirituel que Vanloo et se rapprochant de sa manière; pour du Pierre, c'est assez simple.

A côté de cet art courtisan, maniéré et fardé, le XVIIIe siècle a eu son groupe, affamé — qui le croirait? — de sincérité, de la sincérité et de la vérité à la Diderot, si vous voulez, mais quand je vous aurai nommé Chardin, Latour, Jos. Vernet, Greuze, Lépicié et Boissieu, vous entendrez ce que je veux dire. L'étude bien juste de mouvement et d'expression, quoique sommaire, d'un jeune homme debout de profil, une épaule appuyée au mur et se disposant à lancer une boule, sanguine facile et coulante, signée et datée de 1760, est le seul vrai dessin connu, bien authentique de Chardin (497). — On lui a longtemps attribué, à cause de l'expression douce et bonne de la grande sœur réprimandant son petit frère, la *Leçon de lecture*, qu'on a reconnue, par la gravure, être d'Aug. Aubert (collection de Mgr le duc d'Aumale), scène familière charmante, vraiment digne du maître, avec un peu moins de simplicité toutefois dans les têtes, mais l'exécution en est d'une main qui sait son métier et a bien étudié les procédés de celui qu'elle imite.

Les nombreuses *préparations* de Latour qui sont là : le masque riant, goguenard, voltairien de son propre portrait qui est au Louvre; — la tête intelligente et bonhomme de Chardin (coll. Marcille); — celle vivante et d'un accent de fermeté singulière, de l'abbé Raynal, qu'on prendrait pour un Jean-Jacques (coll. Marcille), toutes trois gravées par J. de Goncourt; — le masque de magistrat ou de financier (coll. Burty); — celui souriant de Mlle Dangeville, où s'incarne la grâce provocante du temps et de tous les temps (coll. Goncourt); — la tête toujours souriante et maligne de femme à nez retroussé (coll. Rutter), témoignent mieux encore que les pastels terminés de ce très grand portraitiste, mieux que son portrait d'honnête jeune femme poudrée et dont une mèche se déroule sur la poitrine, — mieux même que le portrait de Dupeuche, son maître de dessin (coll. Maur. Gallay), œuvre intéressante à double titre par le nom de l'artiste et la piété de son élève, mais dont la tête un peu vulgaire du modèle alourdit la valeur, — témoignent mieux, disais-je, de la profondeur de



ÉTUDE D'HOMME A LA SANGUINE, PAR CHARDIN.

(Collection de M. Ed. de Goncourt.)

physionomiste et de dessinateur vraiment voyant qui était dans ce maître capricieux, orgueilleux et frondeur. *Pulvis es,* lui criait Diderot, pour rabattre un peu sa superbe; mais celui qui lut si avant dans les grimaces de ses contemporains et qui, sceptique et gouailleur, put sur l'ensemble mouvant des traits, accordés en trois coups de pastel et de craie, avec une si pénétrante ironie, fixer à jamais l'insolence vicieuse des courtisans, des comédiennes et des financiers de tout un siècle, eut presque le droit de donner des leçons de politique à Louis XV, et de retirer devant la Pompadour ses boucles d'escarpins, ses jarretières, son col et sa perruque. — Perronneau, avec le portrait de M. de Goyon de Vaudurant, sous-gouverneur de Bretagne, acquis par MM. de Goncourt à la vente Aussant, beau pastel d'une couleur intense et empâtée, rappelant les tons de l'école anglaise, fait ici assez bonne figure à côté de son rival. — Et puisque nous sommes à parler des portraitistes, signalons sans plus tarder la série curieuse des aquarelles de Carmontelle, l'Homme aux Proverbes, extraite d'un portefeuille d'environ cent dessins acquis en Angleterre par Mgr le duc d'Aumale. Ceux-ci représentent des personnages familiers de la maison du duc d'Orléans dont Carmontelle était le lecteur. On connaît la spécialité de cet aimable amateur, et ses fins profils naïvement traduits. Les modèles de ceux-ci sont Carmontelle lui-même, Garrick dessiné au Raincy en 1765, le duc d'Orléans, la duchesse de Bourbon, M. de Saint-Marc et M. de Belle-Isle, Mmes d'Esclavelles et d'Épinay avec M. de Linancourt. — Quant au septième Carmontelle, Mme Hérault et Mme de Séchelles, il appartient à M. de Goncourt. — Enfin la famille de M. de Boissieu a prêté quatre importants dessins de cet amateur, autrement sérieux que Carmontelle, car il fut lui aussi un artiste véritable, et il sut ouvrir dans notre école non seulement une place à son tempérament particulier, mais au tempérament de sa ville, qu'il incarnait à merveille, se reportant d'un effort très sain alors et très net, vers la vérité précise et le précieux fini des maîtres hollandais. Le plus joli de ces portraits est celui très terminé de la belle-sœur du maître; un autre excellent nous fait connaître J.-B. de Boissieu, le frère de Jean-Jacques, et le célèbre dessinateur et graveur lyonnais s'est représenté lui-même dans un troisième de proportion inusitée, car il est de grandeur naturelle, en robe de chambre et en bonnet de fourrure, compris un peu sèchement peut-être et à la lyonnaise, mais d'un dessin extrêmement solide. Son vieux mendiant assis (le père Girard), gravé par Boissieu en 1772, est d'une sanguine si finement maniée que l'on dirait un Denner, comme si le bonhomme était vu à la loupe. Le goût public n'est plus aujourd'hui à ce précieux honnête, à cette recherche



ÉTUDES DE TÊTES

(Dessin de la Collection de M. Rutter)

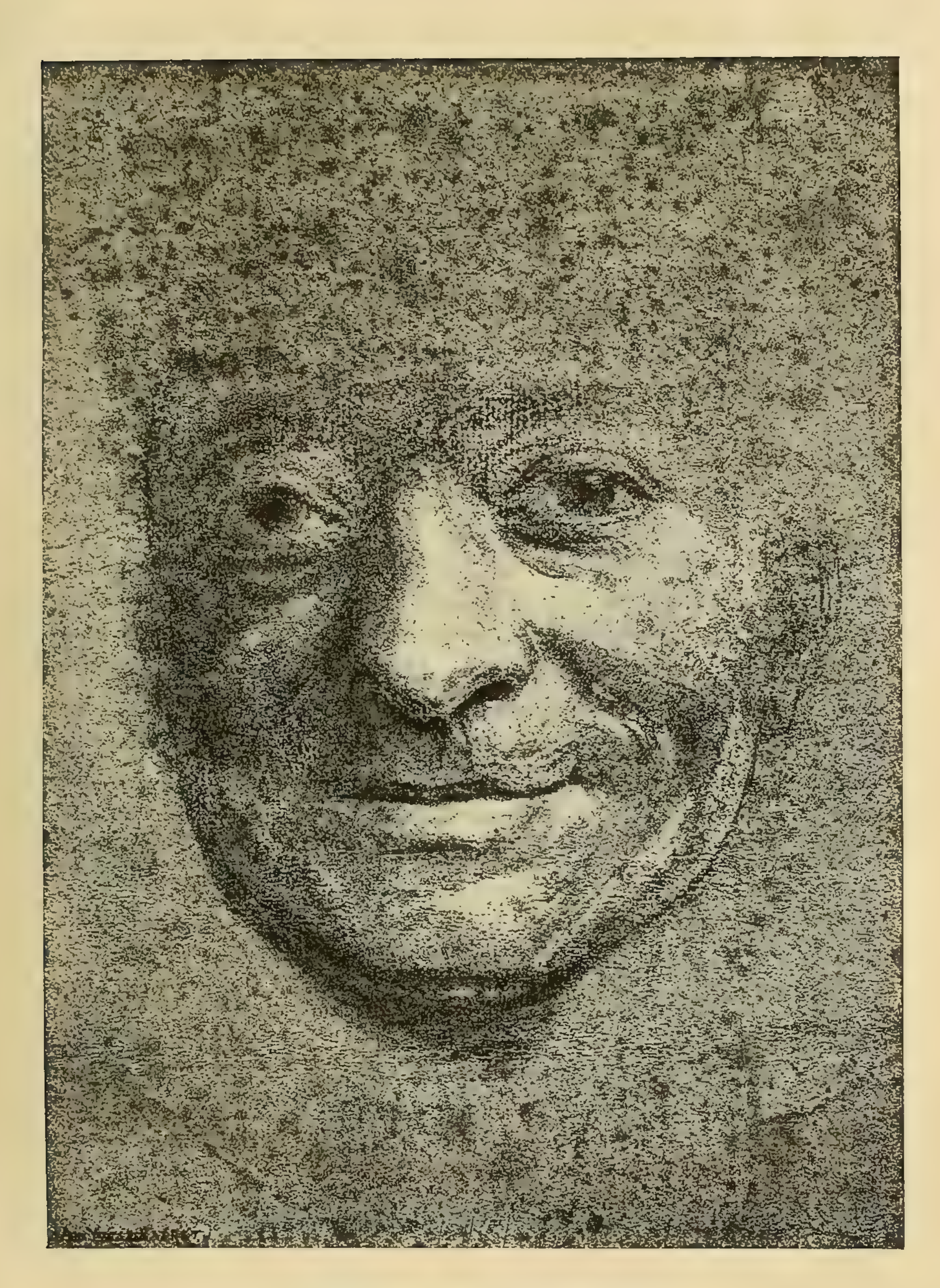
patiente et un peu froide; mais Boissieu qui a joui, avec justice, d'une si grande réputation, non seulement de son vivant, mais trente ans encore après sa mort, si bien que ses dessins et ses eaux-fortes ont été la première passion de M. Thiers en matière d'art, Boissieu ne pouvait manquer de figurer, par quelques-unes de ses œuvres les plus intéressantes, dans une Exposition de l'école française au XVIII[e] siècle.

Il nous faut bien aborder les deux vrais peintres de la seconde moitié de ce siècle aux doux rêves, et c'est folie de passer en revue les dessins de Greuze et de Fragonard, autrement qu'en feuilletant les Salons de Diderot. Mais où nous mènerait-il ce charmeur toujours ivre de son enthousiasme, toujours galopant, toujours débordant, et qui ne se soucierait point des limites étroites de notre papier? D'ailleurs, en vérité, pour Greuze, ce n'en est guère ici la peine : ma sensibilité ne se trouve très émue, ni par cette longue et pâle *Dame de charité*, étudiée d'après M[me] Greuze, dont je me rappelle, malgré moi, les frasques trop vertes déplorées par son mari et la gorge trop molle d'après Diderot lui-même; — ni par ce Greuze dessinant, qui me paraît plus que douteux, — ni par ces portraits assez ordinaires de M. Legrand, ancien marchand de tableaux, et de M. de Laborde (tête du chasseur de *la Mère bien-aimée*), — ni même par la tête à la sanguine de cette jolie gaillarde, coiffée d'un bonnet et qui montre ses dents; — à peine par l'*Accordée de village* (coll. Dutuit), dont la manière m'inquiète presque, bien qu'elle soit la même que la *Famille pauvre*, groupe de mendiants au coin d'une vieille maison, signé et daté 1763. Je ne retrouve mon Greuze, un vrai grand peintre, que dans le portrait d'un jeune chasseur, debout dans un parc à riches bosquets, à côté de sa jeune femme, assise sur un banc de pierre, près d'une terrasse à balustrade et appuyant amoureusement sa tête contre le bras de son mari (coll. Goncourt); cette esquisse librement lavée à l'encre de Chine est tout à fait magistrale, et je n'eusse voulu à côté d'elle pour représenter dignement Greuze que cette première pensée du *Fils puni* (coll. Armand), le plus bel ouvrage qui soit là de l'artiste, vrai dessin de maître, toute petite esquisse que ce soit, mais du plus grand et du plus noble sentiment et de la plus poignante émotion.

Quant à Fragonard, c'est une autre affaire : Greuze est ici trop pauvre; j'allais dire que Fragonard est trop riche ; mais la chose est assez naturelle à ce prodigue, à cette imagination surabondante, emportée, éclatante, toujours gaie, jeune, fantasque, heureuse, amoureuse, mousseuse, s'enchantant et s'éblouissant elle-même. 22 dessins de Fragonard, tous capitaux, dont 10 appartiennent à la seule collection Goncourt, 5 à M. Valferdin que l'on ne pouvait manquer de rencontrer dans une expo-

sition de son cher Frago, 3 à M. Marcille, et les autres à Mme Kestner et à MM. Bottolier et du Sommerard : il y a vraiment là de quoi dérouter un peu les yeux, et le procédé, si doré, velouté et brillant qu'il soit, finit par sembler monotone. On est donc tenté, malgré l'égalité toujours opulente de talent en ces 22 ouvrages, de ne s'arrêter que devant ceux qui vous accrochent au passage par je ne sais quelle séduction particulière, tels, par exemple, que : le *Concours* et la *Récompense*, gracieuses matinées d'enfants, destinées à rester, comme souvenirs d'une fête de famille, chez son ami Bergeret, l'ancien fermier général; c'est de l'excellent et du décent Frago, de sa claire peinture et de sa ruisselante lumière inondant les appartements somptueux d'un financier, très fait avec cela, d'une couleur argentine et d'une élégance de bon goût et de gens du monde dans les attitudes des assistants; et saluons cette réserve honnête de la main et de l'esprit du peintre, car nous ne la reverrons pas; — l'*Éducation fait tout* (jeunes filles et enfants, devant une maison, habillant des chiens sur un banc), dessin où le bistre est d'une vigueur et d'une coloration à la Rubens, étonnantes, avec un éclat de chairs toutes flamandes, revêtant la grâce spirituelle et toute française du temps; — ou la *Distribution des pains*, que font des parents à leurs enfants; encore un de ses dessins parfaitement beaux par l'énergie de son pinceau bistré; et tout cela est heureux, plein de vie et d'entrain et d'une beauté bien portante, vieillards, jeunes femmes, beaux gars, enfants joufflus; — ou le *Souvenir du four banal de Négrepelisse, près Montauban*, dessiné en octobre 1773 (lors du voyage d'Italie avec M. Bergeret), où l'on voit les commères jacassant, se poussant et piaillant, pendant qu'un homme enfourne les pains qu'elles apportent à cuire; — ou la très leste et très gracieuse *Culbute* dans l'atelier; les deux jeunes modèles, la fille et le garçon, se renversent et se culbutent l'un sur l'autre, jetant à terre le chevalet du peintre; — ou cette tant drôle polissonnerie qu'a gravée J. de Goncourt : un berger bousculant une bergère qui crie un peu, tandis qu'un taureau stupéfié les regarde de l'autre côté de son abreuvoir[1]; — ou la belle et forte *Étude de taureau* regardant avec fureur les grasses herbes de son râtelier; tout est plantureux, et excessif, et passionné, et fougueux dans ce Frago; — ou bien l'*Occasion* qui nous montre une jeune paysanne et son amoureux s'embrassant à travers la fumée dont la chambre est envahie et toute la famille aveuglée. Plus tard Debucourt reprendra le même sujet; mais Frago reste toujours le maître, par la liberté de sa verve et la grâce plus ample

1. Cette gravure de l'*Abreuvoir* a paru dans la *Gazette*, 1re pér., t. XVIII, p. 155.



MASQUE DE LATOUR, PAR LUI-MÊME.

(Collection de M. Ed. de Goncourt.)

et plus fraîche de ses jeunes minois fleuris. — Quoi encore? *Dites donc : « S'il vous plaît; »* mère qui donne des tranches de tourte à ses enfants et que nous nous souvenons d'avoir vue dans la collection Villot; — le très lumineux groupe de têtes heureuses qu'on appelle les *Sept Ages de la vie;* et la jolie sanguine de *Femme assise,* à mi-corps, étude signée et datée de 1785, où la charmante jeune femme retourne la tête vers la droite avec un mouvement si gracieux! — Son *Sacrifice de la rose* me plaît moins; cela sent trop sa *Callirhoé* et ses moments, heureusement rares, de classique mythologie. Quant au *Portrait de Rosalie Fragonard,* la fille du peintre, il rappelle plutôt le procédé des études anglaises de Gravelot, ou de celles de Danloux, que le crayon de Frago. Ne serait-il point de Mlle Gérard? — Et que dire des paysages de ce magicien Fragonard, de ces beaux parcs à l'italienne, où tout est fête, soleil, statues sur leurs piédestaux et belles perspectives, de ces avenues où les vieux arbres se rejoignent en frais berceaux (n°s 580, 581) : *Vue de la villa Borghèse,* avec foule de petits personnages groupés sous des pins d'Italie; autre *villa,* avec terrasse circulaire et jardins peuplés de promeneurs et de statues (n° 583); cette aquarelle fait penser à Hubert Robert, mais à un Robert plus enlevé, plus pétillant, plus vif. Une autre aquarelle, l'harmonieux *Paysage avec troupeaux et bergers, par un ciel orageux* (n° 582), est l'œuvre d'un vrai paysagiste, doué d'un profond sentiment de la nature. Ses feuillages ont toujours une vivacité et une délicatesse de ton que vont bientôt rechercher les paysagistes anglais, dont Frago semble à l'avance le précurseur. Cet homme est si varié, si tiraillé, si emporté par tous les courants de son art, qu'ailleurs (n° 591), *Paysans et Bestiaux auprès d'un abreuvoir,* nous trouverons de lui des terrains bistrés, sorte de composition à la Ruysdael, un Ruysdael de *chic,* mais d'une richesse foncière de coloration qui donne toute l'idée du maître. La *Marche d'animaux, de paysans et bergers,* avec une échappée sur la mer (n° 590), est une puissante ébauche ou débauche à la gouache, qui rappelle sa terrible *Esquisse d'orage,* de la collection Lacaze. En notant que son dessin (n° 587), où des enfants font manger un âne dans un piédestal antique transformé en auge, est un peu pâle et que le maître ne s'y reconnaît qu'à l'espièglerie des enfants, je m'aperçois un peu tard que cet enjôleur m'a fait mentir à mon premier sentiment de désarroi, et que, de l'une de ses œuvres à l'autre, il m'a fait, sans y songer, dévider tout son écheveau et débiter tout son chapelet. Et, pour que rien ne manquât à l'apothéose d'Honoré Fragonard, M. Valferdin a prêté à l'Exposition le portrait de son bien-aimé peintre, « dessiné en juillet *1779* par Lemoine ». Cet Emmanuel Lemoine, qui était de Rouen et

avait décoré le plafond du théâtre de sa ville, artiste d'ailleurs peu connu, a commis là, pour un peintre d'ordinaire assez libre et à fracas dans ses compositions allégoriques, un dessin très sage, très terminé, presque ennuyeux, et qui sans doute était destiné à être gravé. Son compatriote Lecarpentier avait mieux réussi sa petite image du même maître.

Impossible de séparer Hubert Robert de Fragonard. Ils ont vu, dans les mêmes années et pour bien dire avec les mêmes yeux, les mêmes villas italiennes, avec leurs terrasses, leurs escaliers à statues, leurs jardins à fontaines et à jets d'eau. Il est clair que Frago est plus poète, plus distingué, plus artiste; mais Robert, à côté de lui, est encore un bien grand décorateur, et les deux aquarelles de la collection Goncourt (nos 612 et 613) sont de sa plus belle qualité et bien à lui, particulièrement le *Jardin*, daté de 1770, serré de composition, en même temps que riche d'arrangement et de science d'architecture, sobre et abondant dans sa mesure, et de son meilleur goût. Pour le no 613, il semble que l'on reconnaît des morceaux de la villa Médicis sur ces coins de terrasses supportant des jardins. L'aquarelle no 614, sans valoir les précédentes, donne pourtant une idée bien gracieuse des métairies italiennes, où l'eau se puise et coule dans des tombeaux antiques, sculptés de bas-reliefs, entre des débris de vieilles colonnes romaines. Ses deux *Scènes d'intérieur* (collect. Bottolier) sont fort jolies : la première, qui représente une jeune mère tenant son poupon devant une table, est un croquis d'une plume très légère, teintée d'aquarelle avec la liberté d'un Saint-Aubin; l'autre, où une jeune femme fait répéter la leçon à une fillette debout devant elle, est aussi un charmant tableau de genre, esquissé d'une plume très spirituelle, lavé de quelques tons d'indigo. De la même famille des paysagistes coquets, imaginatifs, capricieux, cherchant la fraîcheur et le piquant, fut Claude Hoin, dont le nom n'est plus connu qu'à Dijon, mais qui fut en son temps peintre de Monsieur, habile portraitiste au pastel, et plus fin gouacheur de paysages. Sa *Madame Dugazon*, dans le rôle de *Nina*, courant vers la grille d'un parc en tenant un bouquet de la main gauche, acquise par MM. de Goncourt à la vente Tondu, est un modèle du travail délicat de la gouache, avec son piquetement de touches brillant et léger. Cela sent les belles qualités du miniaturiste Hall, mais combien plus spirituel et français qu'un Lavreince! Et avant Hoin, Moreau l'aîné, dont M. de Goncourt a prêté deux *Vues de parc* avec figures de châtelaines, gouaches provenant de la collection Carrier, et d'un coloris très claquetant, du bout du pinceau, d'une touche fine, plaisante à l'œil et très artiste. Nous allions oublier Amand, qui crayonna à la sanguine tant de paysages italiens dans le goût de Robert,

et qui n'est représenté là que par l'*Atelier du sieur Jadot, menuisier, établi dans l'ancienne église Saint-Nicolas*, dessin de curiosité, qui rappellerait Lépicié, en plus faible; — Norblin de La Gourdaine, avec son *Jeu de la bascule*, manière de petite imitation de Frago; — et, ce qui serait bien autrement grave, oublier le plus sérieux des paysagistes du XVIIIe siècle, le seul, pour bien dire, auquel on accordât alors ce titre, Joseph Vernet et son bon dessin terminé d'une *Vue de la Seine*, en face du palais Bourbon, dessin qui donne bien, pour moi, la vraie qualité de Vernet, traducteur très juste du soleil des pays qu'il représente; or c'est bien là le soleil un peu pâle de notre Paris, comme ailleurs il nous reflétera, avec une sincérité admirable, le soleil des côtes de Provence ou des côtes de Toscane. Son fils Carle a là deux jolis croquis, aux crayons noir et blanc, prêtés par Mgr le duc d'Aumale : l'un est la tête, vue de face, du duc d'Orléans, « dessinée d'après nature, le 27 août 1787 » ; l'autre, dessinée le même jour, est la tête, de profil, du duc de Chartres, de ce Louis-Philippe d'Orléans dont Horace, le troisième Vernet, sera quarante ans plus tard le fameux peintre ordinaire.

Le grand bruit que faisaient aux Salons, vers le milieu du XVIIIe siècle, les tableaux familiers de Chardin, de Jeaurat et de Greuze, avaient fait naître, comme on le pense, tout un bataillon d'imitateurs qui, presque tous, comme B. Lépicié et Fr. Guérin, avaient commencé par peindre l'histoire : de là le *Marché à la volaille* de Fr. Guérin, très amusante scène en plein vent, d'une exécution habile et gracieuse, très gaie et mouvementée « de porteurs, de vendeuses et d'acheteuses au milieu de paniers et de cages à poulets ». De là, l'intérieur rustique, où Lépicié s'est représenté assis, en bon jardinier, prenant un verre de vin sur une table et tenant entre ses jambes un enfant qui mange un morceau de pain, dessin du tableau de la galerie de M. Boittelle, galerie singulière où tous les Lépicié s'étaient donné rendez-vous, comme tous les Fragonard chez M. Valferdin. De là, la *Visite à la nourrice* d'Ét. Aubry, mélange de Greuze et de Fragonard, mais plus froid d'effet, froid comme un Lépicié. Toutefois ces petits peintres, aussi bien que les grands, auront travaillé à nous fournir les documents les plus sûrs, les plus intimes, les plus récréatifs, les plus authentiques pour l'histoire de leur époque, plus palpables et plus irrécusables que les documents écrits : nous pouvons prévoir par eux de quelle utilité seront dans l'avenir, pour l'histoire de notre XIXe siècle, pour l'explication, non pas seulement de nos modes et de nos goûts, mais du fin fond de nos mœurs, de nos aménagements intérieurs, c'est-à-dire de nos usages de famille et du caractère incessamment transformé de notre dehors et de nos intelli-



ÉTUDE DE FEMME ASSISE, PAR FRAGONARD.

(Collection de M. Ed. de Goncourt.)

gences, ces petites toiles de genre où nous ne voyons aujourd'hui que l'amusement de nos expositions et où auront écrit l'esprit de leur temps, pour le haut et pour le bas, dans sa plus naturelle et sa plus concrète expression, les tableaux de Stevens, Toulmouche, Chaplin, Heilbuth, Claude, Berne-Bellecour, Leloir, Vidal, Beaumont, J.-F. Millet, Breton, Leleux, Butin, Meissonier, Bonvin, Detaille, de Neuville, entre les pages d'histoire générale et supérieure qu'auront tracées les grands portraitistes en renom : Ingres, Delaroche, Scheffer, Flandrin, Cabanel, Bonnat ou Carolus Duran, et ce précieux tous les jours qu'auront crayonné Gavarni, Daumier, Grévin et les illustrateurs de nos journaux de chaque semaine, ce tous les jours encore inconnu aux dessinateurs du XVIIIe siècle, et que seul pratiquait d'instinct et sur ses carnets de poche l'un des hommes les mieux doués d'alors, Gabriel de Saint-Aubin.

L'espace va nous manquer; il faut se restreindre. Quel dommage pourtant de ne pouvoir s'attarder avec cet anecdotier charmant, ce cancanier de si haut goût, Gabriel de Saint-Aubin, cet homme aux cent yeux, aux croquis duquel n'échappe aucune des curiosités du jour, qui croque, pour l'imagerie sans doute, le portrait du Dauphin, en 1770, au temps de son mariage; — qui croque le « Bateau insubmersible de M. de Bernière, éprouvé le 1er août 1776 », en face des Invalides (n° 597); — qui croque le *Salon de 1757*, avec un groupe d'amateurs regardant la Vénus couchée de Mignot (n° 601), comme il croquera dans une vente, en marge du Catalogue, tous les tableaux d'une collection, — ou une allégorie de Joute sur la Seine, noyée par des naïades vidant leurs arrosoirs et des vents soufflant en tempête (602); — ou une autre allégorie « pour le Prince de la Paix », esquissée comme un projet de tableau (n° 598), et, en effet, cet improvisateur était un peintre et un peintre à libre, harmonieux et moelleux pinceau, fidèle volontiers à la mode de maniérisme dévergondé des compositions académiques, témoin son *Matathias renversant les idoles* (n° 599) que l'on dirait une charge des grands prix de Rome de ce temps-là. Sa jeune femme donnant de la bouillie à un enfant renversé sur ses genoux (n° 600) ne vous donne-t-elle pas le sentiment d'une charmante peinture? Jules de Goncourt a gravé de lui deux des dessins exposés : *les Dimanches de Saint-Cloud*, danse populaire au milieu des boutiques et de la foule, avec joueurs de violon et de harpe, aussi vivant et pétillant qu'un Fragonard, couleur chaude à la flamande, un vrai dessin de maître; — et cette autre feuille de haute curiosité, venue aux Goncourt des collections Brunn-Nurgaard et Sylvestre, dans laquelle on voit le marché aux fleurs, une rixe de femmes et un groupe de racoleurs, au coin du Pont-Neuf et de la Samaritaine, et où il a exprimé,

d'un mélange de sanguine, de plume et de pierre noire si artistes, tout ce qui crie et s'agite dans le populaire parisien de 1775. Le théâtre aussi a sa page, et peut-être la plus exquise, dans cette scène de la comédie des *Philosophes*, dessinée avec un esprit délicieux sur quelque coin de table du café Procope. Le théâtre tenait tant de place en ce monde-là ! On le voit par quantité de dessins de Ch. Coypel et surtout des vignettistes, et même dans notre exposition par la *Scène théâtrale* où Touzé, le peintre d'histoire dont l'église Saint-Thomas-d'Aquin possède un *Saint Louis* et un autre sujet de sainteté, a figuré le « tableau magique de Zémire et Azor », par deux personnages se pâmant devant un tableau représentant un vieux roi secouru par deux femmes.

Pour en revenir à Gabriel de Saint-Aubin, disons que qui réunirait en beaux volumes de photographie la série quelque peu classée par ordre de dates, — et les dates n'y manqueraient pas, non plus que les notes curieuses griffonnées de cette fine écriture que nous connaissons tous, — qui réunirait les croquis innombrables de Saint-Aubin, dispersés chez MM. de Goncourt et Destailleur et dans les portefeuilles de tous les amateurs parisiens et au Cabinet des Estampes, et au Louvre, pourrait se vanter d'avoir publié un témoignage autrement vu et sincère, amusant, indiscret, touche à tout, piquant, bariolé, pailletant, vivant, véridique et drolatique, sur le XVIIIe siècle, que tout ce qui a été imprimé à son propos, sur la cour et la ville, depuis le journal de l'avocat Barbier et la correspondance de Grimm jusqu'aux Mémoires de Collé, de Bachaumont, de Diderot et de Marmontel. — Son frère, Augustin de Saint-Aubin, présente pour sa propre défense la première pensée de sa gravure : *Au moins soyez discret*, c'est-à-dire le croquis le plus provocant d'expression, la polissonnerie la plus libertine qui soit dans tous ces dessins ; — deux gentils portraits de jeune femme, — une autre femme en « grande robe de cour, garnie de gazes entrelacées de guirlandes », pour la suite des *Costumes d'Esnault et Rapilly*, et que l'on prendrait à son faire pour un costume d'opéra de Boquet ; et enfin son portrait à lui-même à l'âge de vingt-huit ans, en 1764, assis de profil dans son atelier et *dessinant, un carton sur les genoux en accommodage du matin*, avec ses cheveux retroussés comme un chignon de femme. J. de Goncourt a gravé cet excellent dessin donné par Augustin à son ami et bienfaiteur l'éditeur Renouard, et l'art et l'agrément extrêmes qui sont dans ce morceau donnent la mesure du grand savoir qui mérita à ces petits vignettistes du temps leur légitime importance.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

(La fin prochainement.)

LA GALERIE DE PORTRAITS

DE

DU PLESSIS-MORNAY

AU CHATEAU DE SAUMUR

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

II.



AINSI que nous l'avons dit précédemment, le choix des personnages, dont les portraits figuraient dans sa galerie, indique nettement quels sentiments ont dirigé tous les actes de l'existence de Du Plessis-Mornay. Rien qu'à parcourir notre catalogue, on reconnaît aussitôt qu'il était, en religion, protestant convaincu; monarchiste, en politique; préoccupé des devoirs de la famille et de l'amitié dans la vie privée. Ces personnages se divisent, en effet, en quatre groupes :

1° Réformateurs et réformés célèbres;
2° Maison royale de France;
3° Membres de la famille de Mornay et de la parenté de sa femme;
4° Amis.

RÉFORMATEURS ET RÉFORMÉS CÉLÈBRES. — Ce groupe se partage en trois subdivisions.

D'abord apparaissent les réformateurs français : Guillaume Farel, le disciple de Lefèvre d'Étaples; Jean Calvin; Pierre Viret et Théodore de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XX, p. 162.

Bèze; les Allemands Martin Luther et Georges d'Anhalt; l'Écossais John Knox, implacable adversaire de Marie Stuart.

Viennent ensuite les princes protestants : Antoine de Bourbon et Jeanne d'Albret; leur fille Catherine, duchesse de Bar; Élisabeth d'Angleterre et son successeur Jacques Ier; Maurice de Hesse et Jean, ce comte palatin du Rhin, qui épousa la petite fille du premier Soubise.

Parmi les chefs militaires du parti figurent, enfin, les plus marquants: Condé, Coligny, d'Andelot, Téligny, Guillaume le Taciturne, les comtes de Hornes et d'Egmont, l'intrépide de Piles, La Noue *Bras de fer*, Mouy, Bouillon-La-Marck, Claude de La Trimoille, Maurice de Nassau, Lesdiguières, Caumont-La-Force; puis, en dernier lieu, Henri de Rohan, encore au début de sa carrière militaire.

L'illustre chancelier de L'Hospital, intentionnellement placé par Théodore de Bèze parmi les célébrités de la Réforme[1], s'y trouvait, sans doute, au même titre. Il était toutefois, en réalité, du parti de la tolérance, alors réduit à gémir, en secret, des excès commis de part et d'autre.

Maison royale de france. — Bien que l'abjuration, imposée à Henri IV par la Ligue, vaincue en apparence, mais dont l'esprit dominait encore l'opinion publique, eût laissé une blessure toujours saignante au cœur de Mornay, ce prince n'en avait pas moins conservé tout son prestige aux yeux de son ancien ministre, comme à ceux de la plupart des protestants, surtout depuis sa mort tragique et l'avènement de son fils. Aussi son image occupait-elle non seulement la place d'honneur, en triple exemplaire, dans la galerie; elle était, en outre, sur la cheminée du grand salon, dans la salle privée, dans le cabinet de travail. Un inventaire, dressé en 1606, mentionne, de plus, un septième portrait, de petite dimension, encadré d'un cartonnage. — A côté de Henri IV se voyaient, plusieurs fois répétés, les portraits de Marie de Médicis et de Louis XIII. Celui de la jeune reine Anne d'Autriche avait été récemment mis dans la salle d'honneur. — C'est que, malgré les nombreux griefs qu'il avait contre la Maison de Bourbon, le roi était toujours, pour le gouverneur de Saumur, l'unique chef de l'État, le détenteur de la seule autorité légale qu'il y eût dans le royaume. En exposant, de la sorte, ces royales images aux regards de tous, il faisait, à la fois, acte de patriote et de loyal sujet, alors que tant d'autres, sous le couvert de la foi religieuse, rêvaient de faire reculer la France au delà du règne de Louis XI.

1. *Icones virorum doctrina simul et pietate illustrium;* Genevæ, Joannes Laonius, 1590, in-4°.

Les instructions données par Mornay à son gendre Villarnoul, quelques jours avant l'ouverture des États généraux de 1614, renferment d'ailleurs un exposé très clair de ses opinions en matière politique[1]. Son idéal était un gouvernement moral et juste, fort et tempéré. Dans sa galerie de Saumur, un tableau, représentant la *Justice et la Force*, occupait la place centrale, avec l'image de son Roi. Les séjours qu'il avait faits en Angleterre et en Hollande n'avaient pas peu contribué à lui suggérer un programme, que Richelieu devait, par un côté, mettre en pratique bientôt après. Mais celui du grand ministre fut moins libéral que le sien.

Pénétré de ces principes, il se tint, autant que possible, à l'écart des intrigues des autres chefs protestants, au risque de leur devenir suspect. C'est ainsi qu'il écrivit, le 5 avril 1619, à Henri de Rohan, alors à Fontenay-le-Comte, et déjà tout disposé à la révolte contre l'autorité centrale, la lettre suivante, dont la minute originale est, en ce moment, sous nos yeux; elle peint l'homme tout entier; après l'avoir lue, on comprendra mieux la présence de certaines figures dans sa collection de portraits :

« Monsieur, la présente ne sera veue d'aultre que vous, s'il vous « plaist. A ceste fin, j'ay commandé au porteur vous la remettre, sans « que nul la voie, après que vous aurez receu publicquement le pacquet « à vostre adresse, où il y a lettres pour monsieur Daubigny (Th. « Agrippa d'Aubigné) et madame de la Boulaye (gouvernante de Fon- « tenay). Je ne perdray temps à vous faire longs discours; un mot les « contient touts, qui est le vray à ce moment icy : Travaillez au byen « général, non au particulier. Dieu vous a mys au rang où vous estes « pour suivre sa loy et ne prendre les armes que pour son service et « pour celluy de l'Estat. Vous escarterez diligemment, Monsieur, de « vostre oreille qui donnera advys contraire à ceste reigle chres- « tienne et française, qu'a tousiours suyvie celuy qui fait fin sur ce « propos, suppliant Dieu vous garder, Monsieur, de tentation et danger. « Vostre, etc. »

On ne saurait dénier le titre de bon citoyen à l'auteur de cette noble missive; surtout si les sentiments qu'elle exprime sont mis en parallèle avec ceux de la presque totalité de ses coreligionnaires de la haute noblesse, qui n'avaient d'autre mobile qu'une ambition misérable, d'autre but avoué que de reconstituer, à leur profit, une grande féodalité héréditaire tenant le Roi sous sa tutelle et les provinces à sa merci. La chute

1. Minute originale inédite, conservée dans notre collection.

du parti militaire calviniste entraîna fatalement néanmoins celle de Mornay. Les champions d'une cause perdue ne sauraient survivre à sa ruine, surtout s'ils sont de bonne foi. Or le pape des huguenots avait la sincérité d'un apôtre, le courage d'un martyr. Il ne lui manqua qu'une chose, peut-on dire à son honneur, pour être le premier ministre et le conseiller ordinaire d'un grand prince de son temps : moins de vertus publiques et privées.

Membres de la famille de Mornay et parenté. — Si le portrait de Henri IV occupait la place centrale, du côté droit de la galerie du château de Saumur, le portrait de Du Plessis, entouré de ceux de la plupart des membres de sa famille et des parents de sa femme, faisait pendant du côté gauche. Les autres pièces étaient également ornées de plusieurs répétitions de ces images, dont quelques-unes lui étaient particulièrement chères. La totalité s'élevait au nombre de quarante et un, savoir :

Du Plessis-Mornay, 4 ; Charlotte Arbaleste, 4 ; Jacques de Mornay, père de Du Plessis, 1; Françoise du Bec, sa mère, 2 ; son fils, 4 ; Mme de Villarnoul, fille aînée, 2 ; Villarnoul, 2 ; Mme de Saint-Germain, seconde fille, 2; Saint-Germain, 1; Mme Desnouhes-Tabarière, troisième fille, 3 ; Desnouhes-Tabarière, 1; le baron de La Lande, petit-fils, 1; ses quatre autres petits enfants, 1 de chacun; Buhy, son frère aîné, 1; Mme d'Ambleville, sa sœur, 1; d'Ambleville, 1; Mme de La Vairie, fille de Charlotte Arbaleste, 1; Catherine Budé, trisaïeule maternelle de Charlotte Arbaleste, 2; Sully, cousin germain de cette dernière par sa seconde femme, 1; Rachel de Cochefilet, duchesse de Sully, 1; Vaucelas, frère de la précédente, 1; le grand maître de la couronne de Suède, parent éloigné, 1.

A l'extrémité de la galerie était un arbre généalogique des Mornay, où étaient inscrits les noms et les armes de ceux dont on n'avait pas les visages en peinture[1].

1. Du Plessis ne put, au point de vue de la famille, échapper aux habitudes rapaces de son temps. Lui, qui se disait peu solliciteur pour son propre compte, il se fit souvent quémandeur tenace pour augmenter le patrimoine de ses enfants. Ce n'est pas sans regret qu'on constate, par exemple, l'âpre ardeur qu'il mit, à diverses reprises, à se faire adjuger quelques-unes des plus opulentes dépouilles du clergé catholique et des provinces. C'est ainsi qu'il se fit pourvoir, le 1er juin 1590, des revenus de la riche abbaye de Saint-Michel et l'Herm ; le lendemain, de ceux de l'abbaye des Chastelliers, en l'île de Rhé, et, le 20 septembre suivant, de ceux de Saint-Florent de Saumur. Tout lui semblait de bonne prise : à défaut de gros morceaux, les moyens, voire même les petits, étaient à sa convenance. Il ne dédaignait pas, au besoin, une simple confiscation sur un trafiquant de menues denrées. Mais disons, pour sa justification relative,

La chambre à coucher de Du Plessis ne contenait que trois portraits : ceux de sa mère, de sa femme et de son fils, qui, tous les trois, l'avaient précédé dans la « paix du Seigneur », où il n'allait pas tarder à les rejoindre.

« Monsieur » était seul en possession de la chambre de « Madame ».

Amis. — Mornay n'avait pas oublié non plus ses amis dans sa galerie. Si tous n'y étaient pas représentés, cela tenait sans doute à ce qu'il n'avait pu se procurer leurs portraits. Plusieurs, parmi les plus connus, y avaient les leurs : Hubert Languet, Arnaud du Ferrier, Ségur-Pardaillan, Clervant, Philippe Sidney, « la fleur de la chevalerie anglaise »; son beau-père Walsingham, ministre d'Élisabeth; sa sœur, la charmante comtesse de Pembrocke, qui s'est fait un nom dans les lettres; Calignon et le président De Thou; Catherine de Parthenay, en compagnie d'Anne de Rohan, sa fille; sans oublier M. de La Ravardière. A côté de ceux-ci, avaient place ses correspondants ordinaires : D'Ærsen, le baron de Langerack, Potier de Sceaux, Aubery du Maurier et Borstel.

Un seul portrait ne paraît pas, de prime abord, avoir sa raison d'être dans les quatre séries que nous venons de passer en revue : celui de l'alchimiste Paracelse, placé dans le cabinet de travail, et qui devait être sculpté en pierre lithographique d'Allemagne, si l'on en juge par l'énoncé de l'état de 1619. La lecture de divers documents intimes, spécialement l'inventaire du mobilier privé de Mornay et de sa femme, montrent qu'on devait, au contraire, faire grand cas du personnage dans ce milieu, car les drogues et les recettes empiriques y figurent en abondance. Quelques lettres d'un agent secret, envoyé dans le centre de l'Allemagne, à diverses reprises, par Du Plessis, indiquent, en outre, que ce dernier s'était occupé d'alchimie, lorsqu'il avait entrepris d'exploiter les gisements métallifères de l'ancien domaine de Navarre.

Tableaux. — Les tableaux proprement dits étaient au nombre de vingt-neuf. Ils se partageaient également en plusieurs catégories :

1° Allégories : — La *Religion qui vainct la Mort*; la *Justice et la Force*; la *Vérité sortant de son puits* (tapisserie);

2° Sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament : — La *Chute des mauvais anges*; *Sacrifice d'Abraham*; la *Manne céleste* (tapisserie);

qu'en raison de l'état social de la France monarchique d'alors, il était dans la logique stricte. La plupart de ses contemporains des deux communions ont fait d'ailleurs bien pis que lui, dans cet ordre d'idées. Ajoutons aussi que plusieurs confiscations et revenus d'église lui furent attribués comme indemnités de frais de guerre.



DU PLESSIS-MORNAY, PAR LAGNEAU.

(Dessin de la collection de M. B. Fillon.)

la *Conduite du peuple de Dieu dans la terre promise; Samson tuant les Philistins;* la *Justice de Salomon; David jouant de la harpe devant Saül;* le *Jugement dernier.*

Sujets historiques : — *Dévouement de Mutius Scévola; Continence de Scipion; Mort de Coligny; Combat naval contre les Turcs;* probablement la bataille de Lépante. — Peut-être faut-il ranger dans cette classe le tableau dit *Paix de Melun*, inscrit parmi ceux donnés en garde à Anspach le 11 septembre 1619.

Sujets divers. — *Arbre généalogique; Armoiries jumelles, peintes sur fond d'or; Vue de Saumur; Homme et Femme assis dans un jardin;* homme de l'ancien temps, à cheval, nommé Tristan (vieille peinture); la *Moisson;* la *Vendange; Chasse au cerf;* quatre *Paysages.*

Quant au « *Chien blanc dessus un carreau* » exposé dans le cabinet de Mornay, l'inventaire des meubles de sa maison du Plessis-Marly, fait le 25 juin 1604, nous apprend que c'était la représentation d'un petit chien anglais, rapporté d'un de ses voyages au delà de la Manche.

Maintenant que les portraits et tableaux appartenant au gouverneur de Saumur ont été méthodiquement classés, indiquons la provenance de quelques-uns d'entre eux, et essayons de donner certains renseignements sur les auteurs d'un petit nombre de ces peintures.

III.

PROVENANCES.

Ce ne fut guère qu'en 1609 que Du Plessis-Mornay semble avoir songé à former sa galerie. Les documents, antérieurs à cette date, ne mentionnent qu'une vingtaine de portraits ou autres tableaux, de toutes dimensions, réunis au lieu qu'il habitait, dont quatorze ornaient sa librairie[1]. Le décès de son fils et, bientôt après, celui de sa femme, qui eurent lieu en 1605 et 1606, l'avaient plongé dans un découragement profond. Quoiqu'il montrât extérieurement à tous la même égalité d'humeur, la même sérénité, son âme était brisée. Sa santé s'altéra; ses cheveux, jusque-là presque crépus, se relevèrent en mèches sèches et droites. Durant trois années, il ne put se résoudre à donner à sa vie un

1. Les nombreux inventaires, antérieurs à 1609, que nous avons à notre disposition, ne mentionnent que sommairement les peintures. A part quelques portraits, le reste est indiqué en bloc.

nouveau but, auquel ses chers morts eussent été étrangers. Sa foi robuste le soutint seul au milieu de ces terribles épreuves. Enfin les soins respectueux de ses filles et de ses gendres, la vue de ses petits-enfants, en qui semblait revivre le fils disparu de ce monde, lui remirent quelque joie au cœur. D'une autre part, la confirmation de la survivance de son gouvernement, accordée à son gendre Jaucourt de Villarnoul dès le début du règne de Louis XIII, ne contribua pas peu, non plus, à le décider à faire de notables embellissements à sa résidence, qu'il considérait désormais comme un patrimoine transmissible à ses descendants. Dès avant 1611, il s'était déjà procuré les portraits de Catherine de Parthenay, d'Anne de Rohan, de Potier de Sceaux, de Vaucelas, de Sully, de la grande Élisabeth, de Jacques Ier et de bien d'autres[1].

Vers la même époque il réunit, à celles rassemblées à Saumur, les peintures et les tapisseries au petit point, venues de différentes successions et disséminées autrefois à Buhy, au Plessis-Marly, à Mantes, à Melun et autres lieux[2]. De 1612 à 1619, il ne cessa d'augmenter sa collection, que l'inventaire de cette dernière année nous montre au grand complet, c'est-à-dire comprenant cent quarante et quelques numéros.

IV

AUTEURS DES PORTRAITS

Les renseignements sur la valeur artistique de l'ensemble de la galerie de Du Plessis-Mornay nous font défaut. Il y a lieu de supposer, toutefois, d'après quelques indices, qu'il n'y avait probablement point là d'œuvres aussi choisies qu'au Parc-Soubize, demeure bas poitevine de Catherine de Parthenay[3]. Il devait s'y trouver beaucoup de ces copies officielles, que les princes et les grands seigneurs distribuaient en présent, et de ces répétitions d'après des originaux typiques, comme on en rencontre tant, même dans les cabinets les plus renommés. Certains documents feraient croire toutefois que notre amateur de portraits avait recours à des artistes de mérite, lorsqu'il commandait lui-même un tableau. Mais, avant d'en parler, il importe de procéder par ordre chronologique, et de discuter l'origine de deux panneaux du xve siècle, mentionnés dans l'inventaire. Nous ne serions pas surpris qu'il s'agisse de

1. Fragment d'inventaire en date du 15 juin 1611.
2. Détails fournis par six inventaires, dressés de 1591 à 1611.
3. *Lettres écrites de la Vendée à M. A. de Montaiglon*, p. 56.

peintures de Jean Foucquet. La chose vaut donc la peine qu'on y regarde d'assez près.

Par Madeleine Chevalier, sa mère[1], Charlotte Arbaleste descendait, en ligne directe, d'Estienne Chevalier, trésorier des rois Charles VII et Louis XI, dont le nom a survécu jusqu'à nous, grâce à son goût pour les arts et surtout à la singulière bonne fortune qu'il eut d'avoir été peint par Jean Foucquet, artiste de haute valeur, qui exécuta, de plus, pour lui le livre d'heures, orné des merveilleuses miniatures éditées en fac-similés chromolithographiques par M. L. Curmer[2]. L'acte de partage de la succession de Madeleine, daté du 5 juin 1591, porte cette mention, parmi les objets échus à Mme Du Plessis : « *Ung tableau sur boys rond, où est empreint l'ymage de Notre-Dame, article premier de la prizée, qui est de cent escus sol*[3]. » — Dans le supplément de partage fait le lendemain et jour suivant, échurent à la même :

« *Le portrait en panneau de Catheline Budé, prizé quatorze escuz;*

Autre de femme à genoulx, avec saincte Catheline, sa patronne, en arrière d'icelle, prizé douze escuz;

Une paire d'heures en ung cofret, prizé soixante-quinze escuz;

Un cabinet de peintures, garny d'argent, prizé vingt-quatre escuz;

Un fermail d'or vieulx, esmaillé des lettres E. C., liez d'ung laz, prizé douze escuz. »

Tous ces objets venaient de la maison patrimoniale des Chevalier, à Melun[4], et de l'hôtel sis à Paris, rue de la Verrerie, paroisse Saint-Méry, entre les rues Barre-du-Bec et du Renard, où Madeleine avait fait sa demeure ordinaire[5].

Or Catherine Budé, dont Mme Du Plessis recueillait les deux portraits dans la succession de sa mère, était précisément femme d'Estienne Chevalier[6]. Le second de ces portraits avait dû faire pendant à celui

1. Madeleine Chevalier, vicomtesse de Melun, était femme de Guy Arbaleste, président de la Chambre des comptes.

2. *Œuvre de Jehan Foucquet,* Paris, L. Curmer, 1866, grand in 8°. — On a fait entrer dans cette publication, assez mal ordonnée du reste, la reproduction de plusieurs miniatures qui ne sont certainement pas de la main de l'artiste.

3. Le tableau fut pris par Charlotte Arbaleste, en échange d'une créance de pareille somme, peu sûre il est vrai, comme l'acte en fait foi, sur un bourgeois de Melun, nommé Pierre Chaussier.

4. Elle leur appartenait antérieurement à 1450.

5. Cet hôtel avait été construit par Estienne Chevalier, qui l'avait rempli d'objets précieux. Louis XI y fut, un jour, hébergé.

6. Elle était grand'tante de l'illustre Guillaume Budé, le créateur et l'organisateur du Collège de France.

d'Estienne, qui décorait jadis la chapelle funéraire de la famille à Melun, et qui est passé, depuis, en la possession de M. L. Brentano, de Francfort. Le mari et la femme, à genoux tous les deux, sont placés, l'un et l'autre, sous la protection de leur patron respectif. Mais poursuivons.

Parmi les choses précieuses conservées par Charlotte Arbaleste dans un meuble de sa chambre, et dont l'état authentique, rédigé le surlendemain de sa mort, arrivée le 15 mai 1606, nous est parvenu, on remarque les numéros qui suivent :

« *Les heures des Chevalier, en leur coffret de velours incarnat, brodez d'or ;*

Un fermail d'or et d'esmail ;

Le livre des martyres de la foy, relié de maroquin orange ;

Un cayer de portraits dessinez, relié de maroquin verd aux armes de Monsieur et de Madame. »

Les *Heures des Chevalier* et la paire d'Heures provenant de la mère de Charlotte sont certainement les mêmes. Nous y reconnaîtrions volontiers le manuscrit célèbre, alors complet, conservé de nos jours, par fragments, dans la collection de M. L. Brentano.

Le fermail d'or et d'esmail était aussi le même que celui décoré des lettres E. C. émaillées, mentionné dans le supplément de partage de 1591. Avons-nous besoin d'ajouter que les lettres, réunies par un lacs d'amour, étaient les initiales d'Estienne Chevalier et de sa femme, Catherine Budé? Leurs descendants les firent entrer, agencées de la sorte, dans leur blason. Sur les miniatures exécutées pour eux par Foucquet, ces lettres sont partout répétées. Foucquet fit plus : il représenta Catherine sous les traits de la mère du Christ (miniature B, de la publication Curmer). Le caractère très personnel de la tête décèle un portrait. Ce premier indice mettra peut-être sur la voie des autres images de la compagne du trésorier de Charles VII, dont l'existence, en 1619, nous est démontrée.

Il est bon de dire encore que Mme de Mornay avait, de son vivant, en sa chambre à coucher, renfermé dans « une boeste à couliceaux », la peinture sur bois de Notre-Dame, de forme ronde, qu'elle tenait, comme les précédents objets, de la succession maternelle. Des scrupules religieux ne lui permettaient pas d'exposer ce tableau ; mais elle y tenait pourtant comme souvenir de famille. Sa prisée de cent escuz sol, fort élevée pour le temps, indique que c'était une œuvre d'art de premier ordre, tenue en haute estime chez les Chevalier. Faut-il prononcer de nouveau le nom de Foucquet? La valeur qu'on lui donnait en 1591 nous paraîtrait, en ce cas, excessive. Il s'agirait plutôt d'une peinture italienne ou bourgui-

gnonne du xve siècle. La forme ronde de cette peinture la ferait même supposer du Perugin ou de son école.

Le soin qu'avait pris Charlotte Arbaleste de conserver ces divers objets d'art indique qu'au point de vue du goût, elle était la digne descendante de ses ancêtres maternels. Qui sait même si ce n'est pas en souvenir de ces préférences de la compagne de sa vie que Du Plessis devint collectionneur à son tour? Il est rare qu'une influence féminine ne se trouve pas au fond des aptitudes délicates, qui se révèlent tardivement dans la vie d'un homme.

Les inventaires, postérieurs à 1606, ne mentionnent plus ces reliques de famille. Tout porte à supposer qu'elles sont alors sorties des mains de Du Plessis ou de ses enfants pour passer en celles de quelque parent catholique de Charlotte Arbaleste, plus directement intéressé à leur conservation que les Mornay. Le nom de son cousin, Nicolas Chevalier, baron de Grissé, surintendant du royaume de Navarre et premier président de la cour des aides, vient naturellement sous notre plume ; d'autant que c'était, comme son trisaïeul, dont il avait recueilli en partie la librairie, un grand amateur d'objets d'art et de livres [1]. Il était entré, depuis plusieurs années, en possession de l'hôtel de la rue de la Verrerie, où il avait réuni tout un musée. Après son décès, survenu vers la fin de 1630, cette belle demeure ne tarda pas à devenir la propriété des Sallo, conseillers au parlement d'origine poitevine, alliés des Chevalier. En 1660, Denis de Sallo, le futur fondateur du *Journal des savants,* l'habitait. Il avait hérité d'une portion des collections de son prédécesseur. Lui décédé, quelques-uns de leurs débris passèrent, par mariage, aux Deloynes [2]. C'est peut-être à ces derniers qu'incombe la responsabilité de la dispersion définitive du cabinet des Chevalier et de la mutilation de leur admirable livre d'heures. Les surcharges qu'on remarque sur les miniatures aujourd'hui existantes sont, en effet, de la seconde moitié du xviie siècle.

Du Plessis-Mornay avait conservé, au contraire, comme on l'a vu, les deux portraits de Catherine Budé. Il en fut ainsi du *Livre des martyrs de*

1. Les livres de Nicolas Chevalier ont été parfois reliés avec un grand luxe, comme on peut s'en convaincre en voyant la reliure du ms. des *Cas des malheureux nobles hommes et femmes,* de Boccace, conservé présentement à Munich. Exécuté pour Estienne Chevalier, qui avait chargé Jean Foucquet de peindre le frontispice et de diriger l'exécution de quelques-unes des autres miniatures, ce manuscrit vint plus tard, par héritage, à Nicolas, qui le fit revêtir d'une couverture splendide.

Michel Lasne a gravé en 1621, d'après son propre dessin, un curieux portrait de Nicolas Chevalier.

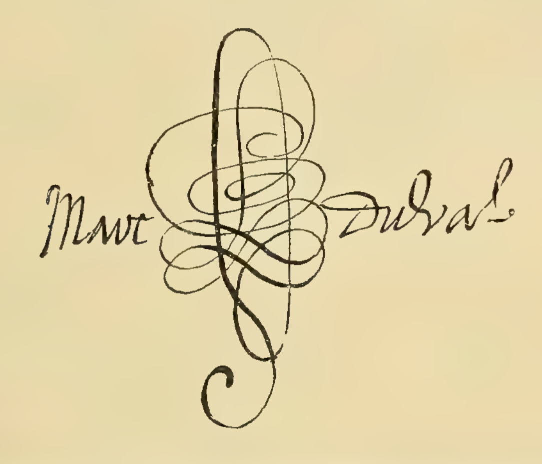
2. V. *Poitou et Vendée,* article Nalliers, p. 15.

la foy (protestante?), recueil de vingt-deux miniatures sur parchemin, dont la description détaillée nous manque malheureusement, aussi bien que celle du *Cayer des portraits dessinez*, qui, sans nul doute, était un de ses albums d'images aux trois crayons, analogues à ceux que possèdent divers dépôts publics et privés. Un des catalogues de la bibliothèque du château de Saumur fait mention de l'un et de l'autre.

Les quelques documents, relatifs aux peintures de la galerie, de date postérieure, qui complètent notre dossier, sont plus explicites.

Le premier est une quittance ainsi conçue :

« *Je, paintre et vaslet de chambre du Roy de Navarre, ay reçeu de monsieur Du Plessy, par les mains de Monsieur Delaunoy, la somme de*



trente et six livres tz. pour le petit tableau de Sa ditte Magesté qu'il m'a commandé; de laquelle somme de trente et six livres tz je le tiens quitte et moy satisfait, en foi de quoi ay signé la présente quiptance. Faict à Paris ce 19e octobre mil cinq cents soixante et dix-huict. »

La signature, très caractéristique, est seule autographe[1]. Il s'agit vraisemblablement ici du portrait du roi de Navarre, qui se trouvait au-dessous de celui du même prince devenu roi de France, au milieu de la galerie.

Marc Duval, si connu comme graveur par sa belle planche des *Trois frères Coligny*, l'est moins comme peintre. Il était manceau de naissance et professait la religion réformée.

Vient ensuite une simple mention tirée des comptes privés de l'année 1602, que nous avons récemment découverte. Elle est ainsi conçue :

1. Une autre signature de Marc Duval, conservée aux archives de Pau, a le même aspect; mais le paraphe médial est moins grand et moins correct.

« *A Jacques* (Jacob) *Bunel, paintre, la somme de cent vingt-quatre livres tournoys pour le portrait de Madame.* »

Le dernier de nos documents a déjà été publié dans le volume de 1874-75 des *Nouvelles Archives de l'art français,* page 190. Il est relatif à une commande de copies de portraits, faite à Antoine de Recouvrance, l'un des peintres ordinaires du roi. C'est une lettre de Pierre Marbault adressée à Du Plessis-Mornay le 9 juin 1609 [1].

Voici le passage qui nous intéresse : « *Le portrait de feu monsieur votre frère* (Pierre de Mornay, Sr de Buhy) *a esté baillé à madame de Villarnoul, qui s'est chargée, vous allant voir, de vous le porter en son carrosse, veu qu'il est peint sur boys et dans sa quaisse, et craindroit de se rompre par voye du messager. Avec ledit portrait, ay remis à ma dite dame les quatre petits portraits de Mme Du Plessis, M. de Boves, Mme de la Vairie et le vostre, que j'ay fait faire, d'après vostre commandement, au sieur Recouvrance, sur le modèle des grands, qui vous seront rendus par M. de Villarnoul* ».

V.

Il nous reste, à l'heure qu'il est, à dire, en peu de mots, quelle était la décoration murale des appartements, où se trouvaient exposés les tableaux donnés en garde au peintre Anspach. Les indications qui vont suivre sont particulièrement puisées dans une pièce de la main de Mme de Villarnoul, signée : *Philippe de Mornay,* ayant pour titre : « *Inventaire des meubles dont mon père charge présentement Caboche, et qui luy ont esté délivrés par Charité, en ma présence, ce 20e février* 1615. » Nous nous sommes également servis d'un mémoire de fournitures de tapisseries, faites le 4 septembre 1617, après l'achèvement des principales restaurations nouvelles du château de Saumur [2].

1. P. Marbault, secrétaire des finances de la couronne de Navarre, était, à Paris, l'homme de confiance de Du Plessis.

2. Avant de songer à rendre plus habitable la portion du château de Saumur appropriée à son usage, Du Plessis-Mornay s'était longtemps occupé d'augmenter les travaux de défense de la place confiée à sa garde. Commencés en 1590, ces travaux, souvent repris et interrompus, se continuèrent jusqu'en 1610 et même un peu au delà. Les plus importants furent la construction de la bastille de la Croix-Verte, destinée à défendre l'entrée du grand pont jeté sur la Loire; la remise en état des anciennes murailles de ville et six bastions dont le château fut flanqué : deux, non revêtus de maçonneries, établis en dehors de l'enceinte des douves ; quatre, revêtus en pierre de taille, compris dans leur circonscription.

Des premiers, celui de droite reçut le nom de *Bastion du roi;* celui de gauche

Galerie. — Les murs étaient revêtus, d'un côté, de quatorze pièces de tapisseries « de deux bleus », venant de Chastillon; de l'autre, de treize pièces, « blanc et noir, façon de Rouen ». A l'extrémité, une tente de tapisserie de haute lisse, de trente-quatre aunes de tour, où se voyait l'*Histoire des Machabées*, servait d'abri au fauteuil, garni de velours cramoisi, brodé d'or, sur lequel se plaçait, les jours de réception, M. le Gouverneur.

Cabinet de la galerie. — Cinq pièces de tapisseries de drap tanné, « brodées de diverses devises et chiffres ».

Salle d'honneur. — Dix pièces de tapisserie, de haute lisse, décorées de fontaines, et huit autres de « tapisseries de la Marche », c'est-à-dire d'Aubusson ou de Felletin, « avec grands feuillages et bestes sauvages ». Le dessus de la cheminée était garni d'une pièce de même nature.

Salle privée. — Dix pièces de tapisserie de haute lisse, « nommée la *Caravane* », parce qu'elle était ornée de personnages et d'animaux de diverses espèces.

Cabinet de Monsieur. — Cinq pièces de tapisserie de Beauvais, « jaunes et bleues », contenant dix-sept lés. Au-dessus était une frise représentant des grotesques, exécutée en avril 1609, par un peintre saumurois, du nom de Jacques Gillais.

Bibliothèque ou librairie. — Cinq pièces de tapisserie de Beauvais, « rouges et vertes, les bordures rouges et jaunes », ayant quinze lés, avec un morceau semblable sur la cheminée, et deux aux fenêtres. Plus cinq pièces de tapisserie, tant grandes que petites, vertes et rouges, et quatre autres pièces de menues verdures.

Petit cabinet, proche la chambre de Monsieur, ou antichambre. — Trois pièces de tapisserie de Beauvais, jaunes et bleues.

Chambre dorée. — Huit pièces de tapisserie de haute lisse, façon de Flandre, représentant « l'*Histoire de Salomon* », et quatre autres, de même façon, avec des verdures, animaux et oiseaux.

Chambre de Monsieur. — Tapisserie de drap tanné, contenant vingt-cinq lés, avec écussons en broderies, chiffres et devises. Aux deux

fut le *Bastion de Navarre*. Mornay nomma les quatre autres : celui placé à main gauche de la porte, *Bastion des Boves*; celui à main droite, *Bastion Henri;* celui comprenant la terrasse plantée d'arbres, *bastion de Mornay;* le dernier enfin, *bastion de l'Arbaleste*. — L'eau d'une source assez abondante fut en outre amenée, par ses soins, dans les dépendances directes de la forteresse.

Avec ces grands travaux, Mornay conduisait de front la fondation, l'aménagement et le recrutement du personnel de son académie protestante, à laquelle il avait joint une école d'équitation, qui a laissé, jusqu'à nos jours, une trace derrière elle.

fenêtres étaient des rideaux de même étoffe et couleur, mais unis.

Chambre de Madame. — Huit pièces de tapisserie de la Marche, à grands feuillages, avec fleurs.

Grande chambre neuve. — Huit pièces de tapisserie, « où se voient l'*Histoire de David* », et deux petits morceaux.

Nous n'avons pas à nous arrêter aux autres appartements.

Les inventaires étant rédigés sans ordre, par catégorie d'objets, il est à peu près impossible de savoir quels étaient les meubles meublants de chaque pièce. Des annotations marginales de Mme de Villarnoul apprennent seulement que le lit où couchait son père était, comme les murs de sa chambre, garni de drap tanné, avec passementeries de même teinte, et que tapis, fauteuils, chaises et tabourets, l'étaient aussi. Ces meubles personnels furent transportés, plus tard, à la Forêt-sur-Sèvre, quand le chef du parti calviniste orthodoxe eut été dépossédé de son gouvernement.

Les appartements, habités par Du Plessis-Mornay et sa famille, comprenaient tout le premier étage du château de Saumur, du côté du nord et de celui de l'ouest, regardant la ville, ce dernier aujourd'hui détruit. Il nous a été possible, dans un récent voyage, d'en reconnaître, en partie, l'ancienne distribution, quoique de notables changements y aient été apportés à diverses reprises.

VI.

En somme, le mobilier de la résidence de Mornay était celui d'un homme de son rang, sans qu'on y remarquât ce luxe excessif décelé par maints documents contemporains du même genre. Les pièces, destinées aux réceptions d'apparat, avaient été convenablement décorées; mais celles où sa famille et lui se tenaient d'ordinaire étaient d'une grande simplicité, qui concordait avec l'austérité des mœurs de cette maison patriarcale. Il en était de même pour les vêtements de Du Plessis. Son pourpoint était presque toujours d'étoffe grise mouchetée de noir; son manteau, de couleur foncée; son chapeau, sans plume. Il y avait cinq épées dans le cabinet attenant à sa chambre privée. Toutes, à l'exception d'une seule, damasquinée d'or, n'avaient que des poignées d'acier. Lorsqu'il montait à cheval, il faisait usage de selles de cuir piqué ou garnies de housses de drap tanné. Aux grands jours, elles étaient de velours incarnat ou bleu de roi, brodé d'or. — Quand il ne faisait pas

acte de représentant du souverain, le théologien huguenot dominait en lui.

Les portraits qui nous restent, spécialement ceux des dernières années de sa vie, le montrent tel que les documents écrits le laissent entrevoir. A mesure que les années, les plus amères déceptions, les soucis de toutes sortes, s'accumulent sur sa tête, son front se relève, et son regard, naturellement fier, accuse une énergie de plus en plus indomptable, puisée dans la sérénité de ses espérances religieuses et la droiture de ses intentions. Le portrait du Musée de Nantes, peint en 1613, alors qu'il avait soixante-quatre ans, a déjà ce caractère. Celui reproduit dans le courant de cette étude, d'après un dessin de Lagneau ou de son école, qui fait partie de notre collection, date de près de dix ans plus tard. La chevelure, abondante encore en 1613, est ici presque absente. Le crâne s'est dénudé, les traits se sont amaigris; mais le port du chef révèle toujours une âme plus forte que la destinée. Il semble répéter, après Horace et le chancelier de Lhospital : « *Si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinæ.* »

On ne peut s'empêcher, à la vue de ce dessin, de se le représenter, dans les derniers temps de son séjour à Saumur, rempli de sombres pressentiments sur la chute de son parti, que des rébellions misérables allaient bientôt consommer, menacé dans l'avenir et la fortune des siens, dans sa situation personnelle, parcourant en silence sa galerie, entre une double rangée de personnages, dont un si grand nombre, héros ou martyrs de la cause qu'il servait, étaient descendus, par mort violente, dans la tombe. Accablé de douleur, mais non vaincu, il errait comme une ombre au milieu de ces ombres, les prenant à témoin de sa fidélité sans bornes à ses croyances.

VII

L'occupation imprévue du château de Saumur par les gardes de Louis XIII, au mois de mai 1621, et le séjour qu'ils y firent amenèrent, sans nul doute, la dispersion de la plupart des portraits et tableaux que Du Plessis-Mornay s'était complu, durant dix années, à collectionner. Une partie seulement fut transportée à la Forêt-sur-Sèvre, en Poitou, pêle-mêle, avec les débris de la bibliothèque et du mobilier. A la mort du chef de la famille, arrivée, en ce lieu, le 11 novembre 1623, le tout fut divisé entre ses trois filles. D'autres partages postérieurs amenèrent, plus tard, des éparpillements successifs de ces débris. Quelques portraits,

ayant cette provenance, sont conservés, présentement, au château de Juigné, dans la Sarthe, apportés qu'ils y ont été par le mariage d'Élisabeth Desnouhes, petit-fille de Du Plessis, avec Georges Le Clerc de Juigné, ancêtre des propriétaires actuels de ce domaine.

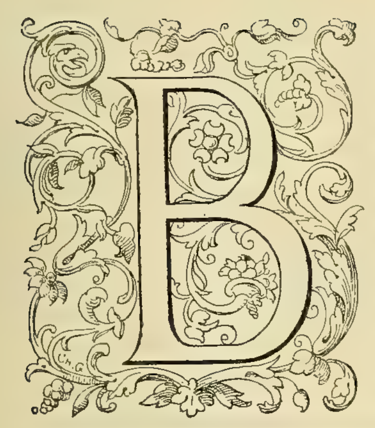
L'examen des catalogues de la librairie et celui des objets précieux, conservés dans le cabinet voisin, tels qu'émaux de Limoges, boîtes richement ornées, médailles historiques d'or et d'argent, enluminures, volumes reliés avec armes en couleur, etc., auraient leur prix. Peut-être en ferons-nous, plus tard, le sujet d'une étude spéciale.

BENJAMIN FILLON.



VELAZQUEZ

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)



IEN qu'il n'ait pas dépendu des hautes visées de Pacheco que le génie naissant de celui qu'il appelait « son élève » n'ait dévié de sa véritable voie, on ne saurait cependant méconnaître que, d'assez bonne heure, le docte professeur sut du moins pressentir ce qu'il y avait de saines et fécondes promesses en germe au fond de ce franc tempérament de peintre, si peu maniable, rebelle même aux enseignements abstraits et si entêté, par contre, de ses exclusives recherches du vrai, du naturel en toutes choses et des seules réalités vivantes et formelles. Aux savantes, aux ambitieuses théories de son beau-père, toujours prêt à évoquer les noblesses, les sublimités de style de l'école raphaélesque, Velazquez simplement se bornait à répondre qu' « il préférerait de beaucoup devenir le premier dans la représentation des sujets vulgaires que de n'être que le second dans la peinture des sujets d'un ordre élevé[2]. » Mais, dès qu'il eut peint l'*Aguador* et les deux *Adorations*, tout ce qu'il y avait à Séville de bons juges et d'amateurs éclairés ayant applaudi avec enthousiasme à ces premiers ouvrages, Pacheco n'osa plus douter des grandes destinées que l'avenir semblait réserver à son gendre. Lui-même pressa dès lors Velazquez d'aller s'enquérir à Madrid d'un champ d'études plus vaste et d'un plus glorieux

1. Voir *Gazette des Beaux-arts*, 2e période, t. XIX, p. 415.

2. « *Que mas queria ser primero en aquella groseria, que segundo en la delicadeza.* » Palomino, *Vida de los Pintores eminentes españoles*, p. 323.

emploi de son talent. Pour l'y aider, il le munit de lettres de recommandation adressées à ceux de ses amis ou de ses compatriotes que leur rang, leur situation à la cour mettaient à même de protéger le plus efficacement les débuts du jeune peintre. Au mois d'avril 1622, Velazquez, accompagné de son esclave le mulâtre Pareja, entreprenait son premier voyage à Madrid.

Il y fut admirablement accueilli par les deux frères D. Luis et D. Melchor de Alcazar, celui-ci poète déjà célèbre, mais que la mort allait prendre tout jeune encore, et plus particulièrement par D. Juan Fonseca, chanoine et dignitaire du chapitre de Séville, et huissier du rideau du roi, auprès duquel il remplissait également les fonctions d'aumônier. D. Juan Fonseca aimait beaucoup les arts et peignait un peu lui-même; il mit tout de suite sa haute influence au service de son hôte; par lui, le puissant premier ministre de Philippe IV, le comte-duc d'Olivarès, fut sollicité de s'intéresser à l'artiste, et il alla jusqu'à demander au roi qu'il accordât à Velazquez l'honneur de faire son portrait. Mais un déplacement de la cour, ou quelque autre contretemps, ne permit pas que cette démarche eût une suite immédiate, et, après un séjour de quelques semaines employées à visiter les richesses artistiques des demeures royales et des galeries des grands, Velazquez revint attendre à Séville le résultat de tant et de si chaudes recommandations. Il n'attendit pas longtemps.

A Madrid, et à la demande de Pacheco, — qui s'occupait de former une collection des portraits de ses contemporains les plus illustres, — Velazquez avait peint un portrait, celui du « Pindare » espagnol, du fondateur du *cultisme*, du célèbre Gongora. Le poète, chapelain honoraire de Philippe IV, avait alors plus de soixante ans. Velazquez l'a représenté en buste de grandeur naturelle, en costume noir rehaussé d'un bout de col blanc rabattu, la mine sévère, hautaine, presque revêche. C'est là une peinture très physionomique, mais encore bien peu personnelle, et dont on a grand'peine aujourd'hui à démêler la facture ferme, serrée et très attentive, mais sèche d'aspect, à l'égal des premières études du maître, sous les couches accumulées des vernis rancis, craquelés, presque opaques. Au Musée du Prado, où se trouve ce portrait, on l'attribuait jadis à Zurbaran; le nouveau Catalogue, publié par D. Pedro de Madrazo, l'a restitué, sur preuves, à Velazquez; mais l'erreur primitive était parfaitement plausible.

Dès les premiers mois de l'année 1623, Fonseca fit parvenir à Velazquez une lettre du comte-duc d'Olivarès l'invitant à se rendre immédiatement à Madrid, et lui remettant une somme de cinquante ducats

Velazquez, pinx. Al. Masson, sculp.

LES BUVEURS

(Los Borrachos)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. Cadart, Paris.

pour l'indemniser de ses frais de route. Cette fois, Pacheco fut du voyage.

Quelques jours après son arrivée, le jeune maître fit le portrait de Fonseca[1]. A peine terminé, ce portrait était porté au palais et montré au roi, aux infants, aux plus grands personnages de la cour. Il obtint un vif succès. Ce fut là le point de départ de la fortune de Velazquez. A l'instigation du comte-duc, Philippe IV l'attachait tout de suite à son service; il lui allouait en même temps pour salaire une somme de vingt ducats par mois[2].

Velazquez eut d'abord ordre de commencer le portrait du cardinal-infant D. Fernando; mais, se ravisant, le roi voulut poser le premier devant l'artiste pour un grand portrait équestre. Le travail fut entrepris, puis interrompu par l'arrivée à Madrid du prince de Galles, accompagné de Buckingham. On sait que ce voyage avait pour but un projet de mariage entre l'héritier de la couronne d'Angleterre et une infante d'Espagne. Les négociations, que la politique d'Olivarès fit échouer, se prolongèrent pendant cinq mois; elles furent l'occasion de fêtes

1. Ce portrait ne se trouve actuellement mentionné sur aucun catalogue. La tradition nous fait malheureusement défaut à l'égard d'un assez grand nombre de portraits peints par Velazquez et classés aujourd'hui dans les musées et les collections sans désignation aucune du nom du personnage représenté. Toutefois on peut admettre pour celui-ci que sa facture ne devait pas être sensiblement différente de celle du portrait de Gongora, non plus que des portraits d'*inconnus*, nos 1103 et 1104 du Musée du Prado, qui datent de la même époque.

2. Palomino et Cean Bermudez assignent à l'ordre royal qui réglait la situation de Velazquez la date du 6 avril 1623.

M. Zarco del Valle a retrouvé aux archives du palais de Madrid l'ordre original paraphé de la main de Philippe IV, mais daté seulement du 6 octobre de la même année; cet ordre, confirmant de tous points les prescriptions royales indiquées plus haut, est adressé à D. Pedro de Hoff Huerta, secrétaire de la *Junta de Obras y Bosques* (arch. Liasse 139. Maison de Ph. IV).

Sous la date du 28 octobre 1623, il existe au même dossier une note adressée à Philippe IV par D. Pedro de Hoff Huerta relative à la fixation des émoluments de l'artiste. Le secrétaire de la *Junta de Obras y Bosques* y explique que le décret royal ayant omis de déterminer si, indépendamment du salaire attribué à Velazquez, *ses ouvrages devraient lui être payés à part*, il a cependant formulé la nomination avec cette dernière réserve, tout en ne dissimulant pas que divers précédents pourraient autoriser une interprétation moins libérale; il cite même à cette occasion la clause du brevet de Bartolome Gonzalez, entré en 1617 au service du roi, par laquelle il n'était attribué à ce peintre que 16 ducats de salaire par mois, *sans qu'il y eût lieu à rien prétendre pour le prix de ses ouvrages.*

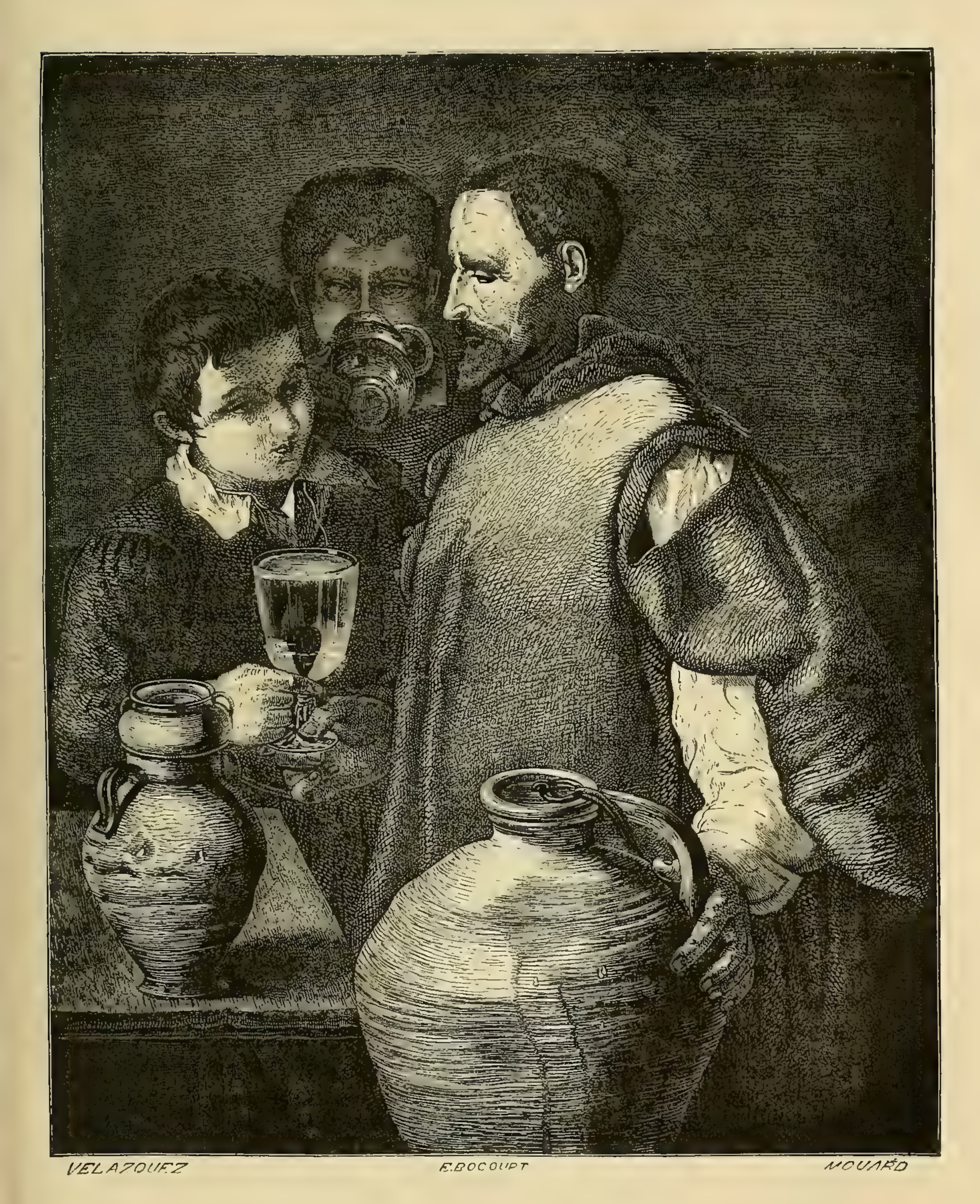
En marge de cette note, Philippe IV s'est borné à donner son approbation d'un mot et à la rubriquer de son paraphe.

splendides au milieu desquelles le roi, très empressé à exercer sa fastueuse hospitalité, ne trouva que bien peu d'instants à donner à son peintre.

Dans son *Arte de la pintura*, Pacheco nous apprend que son gendre commença, entre-temps, un portrait du prince de Galles, et que celui-ci envoya, comme témoignage de sa satisfaction, cent écus à l'artiste. Il serait impossible aujourd'hui de dire quel sort eut, par la suite, cette intéressante ébauche. On ignore même si Charles l'emporta en Angleterre, car on ne la voit point figurer dans le catalogue de sa collection. Ce qui n'empêche qu'en 1847 un portrait du prince de Galles fut exposé, à Londres, par son propriétaire M. John Snare, comme étant indubitablement l'œuvre perdue de Velazquez. Il provenait de la galerie du comte de Fife, mort en 1809. De savantes expertises, d'ingénieuses critiques, tout un monde de brochures, même des procès, ne purent aboutir à faire la lumière autour de cette peinture dont l'authenticité est demeurée plus que douteuse, et que M. W. Stirling dit avoir été finalement transportée et vendue en Amérique.

Vers la fin du mois d'août 1623, Velazquez avait à peu près terminé le portrait de Philippe IV. Le roi s'en montra si ravi, qu'après avoir ratifié les primitifs arrangements pris à l'égard de l'artiste, il lui assigna une gratification de trois cents ducats pour qu'il s'installât lui et sa famille à Madrid. Toujours à l'instigation d'Olivarès, il alla jusqu'à ordonner que tous ceux de ses portraits qu'avaient peints les deux Carducci, Eugenio Cajesi et Angelo Nardi, seraient retirés des palais, et que, désormais, Velazquez seul aurait le privilège de reproduire ses traits.

Ce premier portrait équestre de Philippe IV, exposé tout un jour de fête à l'admiration de la foule devant l'église de San-Felipe-el-Real et que Velez de Guevara, Geronimo Gonzalez, Pacheco et d'autres poètes encore célébrèrent en strophes singulièrement emphatiques, n'existe probablement plus. A dater de l'inventaire dressé après la mort de Charles II, la mention qui en est alors faite et qui le décrit comme figurant au palais de la Trésorerie et dans l'appartement même de l'*aposentador*, ne se retrouve sur aucun des inventaires postérieurs. Depuis cette époque, nul indice, nulle trace de cette précieuse toile qu'on peut supposer avoir été détruite dans quelque incendie au palais, comme tant d'autres richesses d'art également disparues. Mais, si nous n'avons plus sous les yeux l'ouvrage tant applaudi en prose et en vers par les contemporains, et qu'il aurait été d'un si grand intérêt de rapprocher de cet autre portrait équestre, actuellement conservé au Musée du Prado et dont l'exécution date d'environ vingt ans plus tard, il nous reste du moins l'une des



L'AGUADOR DE SÉVILLE, PAR VELAZQUEZ.

(Collection du duc de Wellington.)

études préparatoires peintes par Velazquez en vue de son tableau définitif, ainsi qu'un portrait de Philippe IV, en pied, exécuté à la même époque. Rien donc de plus aisé, en étudiant ces deux peintures, que de se rendre compte des progrès réalisés dans la manière de l'artiste depuis son départ de Séville.

L'étude en question est cataloguée au Musée de Madrid sous le nº 1,071. Philippe y est représenté un peu plus qu'à mi-corps, revêtu de son armure d'acier bruni, traversée d'une large écharpe rose. La collerette, la *golilla*, est de cette forme large, empesée, s'évasant légèrement en corolle d'où émerge la tête, qui semble comme emprisonnée dans un carcan. Le roi n'a guère que dix-huit ans; ses cheveux, relevés sur le front, sont coupés court derrière la tête; deux mèches tordues en spirales descendent le long des tempes et cachent les oreilles; sur sa lèvre supérieure il n'y a pas encore apparence de ces belles moustaches, affilées en pointe, qu'il retroussera si galamment plus tard, et dont il prendra soin au point de les enfermer, la nuit, dans ces sortes d'étuis parfumés qu'on appelait des *bigoteras*. Il faut prendre garde que, dans ce portrait on ne peut plus vivant d'aspect, d'un coloris clair et délicat, d'un modelé extrêmement fin, obtenu d'une touche légère et comme fondue, la tête seule appartient, comme exécution, à la date de 1623; le surplus est d'une facture large, délibérée, et par conséquent très postérieure.

Le portrait de Philippe, peint en pied et entièrement vêtu de noir, est catalogué, au Musée du Prado, sous le nº 1070. Il date, à quelques mois près, du même temps que l'étude précédente. Seul, l'ovale si allongé du visage, mais un peu plus plein de forme dans l'étude, semble s'être amaigri et légèrement allongé encore. De la main droite, le jeune roi, l'air pensif, ennuyé, tient une lettre; l'autre s'appuie sur le rebord d'une table, qu'une singulière faute de perspective recule à un plan évidemment trop éloigné. Les mains sont superbes; la tête, très expressive et physionomique, prouve que Velazquez possède déjà pleinement les traits extérieurs et les habitudes intimes de son royal modèle. L'observateur pénétrant et doué au plus haut titre de cette naïveté, à la fois soumise et forte, qu'exige pour être sincère l'étude de la figure humaine, est déjà doublé en Velazquez d'un exécutant remarquable. Son dessin est parfait de fermeté; son modelé, précis et désormais sans sécheresse, accuse finement le relief par des demi-teintes délicates, transparentes; enfin c'est un charme pour l'œil que de s'arrêter sur les noirs variés du costume, d'en distinguer, d'en pénétrer les nuances, l'éclat, la douceur, la souplesse, la profondeur. Tout est déjà de la plus

haute tenue dans cette peinture sévère, très serrée de tissu, concise, mate, homogène et comparable, pour l'habileté et la construction patiente, aux portraits les plus achevés d'Antonio Moro. Mais, sous la recherche et la tranquillité presque hollandaises de cette première méthode, à peu près exclusivement faite de traditions et d'observations d'après autrui, se cache un tempérament d'analyste, de chercheur, d'inventeur, encore retenu et comme gêné par les formules apprises, qui ne tardera guère à s'émanciper et à trouver, dans l'emploi d'une pratique nouvelle, moins hésitante et timide, une forme non pas définitive, mais déjà plus particulière et personnelle.

Les caractères que nous venons de noter dans ce superbe portrait de Philippe IV se retrouvent, mais plus affermis encore, dans le portrait en pied de l'infant don Carlos, frère puîné du roi, que Velazquez dut peindre entre 1626 et 1627. L'infant y paraît avoir, en effet, une vingtaine d'années, et il était né en 1607. Même fière tournure, même distinction, même soigneuse et délicate exécution, même habileté à manier, à nuancer la gamme des noirs, opulents, soyeux, pénétrables à l'œil et rendant si bien l'apparence, le grain, le moelleux, la richesse des tissus. Dans leur tonalité à la fois si sobre et si grave, ces deux beaux portraits atteignent une réalité, une puissance de relief et d'effet qui vous frappent d'autant plus qu'on se rend mieux compte de l'extrême simplicité des moyens employés par l'artiste. Esprit clair et praticien logique, Velazquez n'y a apporté d'autre préoccupation que d'être sincère, compréhensible et véridique. Ce sont là, il faut y insister, deux œuvres admirables, simplement, naïvement reflexes, conçues et peintes en dehors de tout esprit de système ; en somme et pour les caractériser d'un mot, des œuvres de pure bonne foi.

A cette première période, tout impersonnelle et subjective, où l'artiste se subordonne entièrement à son modèle et ne trahit d'autre ambition que de le peindre ingénument, sans artifice de pratiques comme aussi sans audaces, il convient de rattacher ces portraits de *personnages inconnus*, catalogués au Musée de Madrid sous les numéros 1103 et 1104, et qui datent certainement des années 1624 à 1627, ainsi qu'un troisième portrait, celui de Alonso Martinez de Espinar[1], gentilhomme de la chambre du prince don Baltazar Carlos, porte-arquebuse du roi, et auteur d'un curieux traité de vénerie, intitulé *Arte de Ballesteria y*

1. Ce portrait de Alonso Martinez de Espinar, fort bien gravé par Juan de Noort d'après l'original de Velazquez, figure en tête de l'édition de 1644 (Madrid, imprenta real) de l'*Arte de Ballesteria y Monteria*.

Monteria. Ce personnage, Velazquez l'a représenté plus d'une fois et nous le retrouvons, notamment, dans la superbe *Chasse aux cerfs*, enlevée au palais de Madrid par Joseph Bonaparte, et vendue par lui à lord Ashburton, qui la conservait dans sa galerie de Londres. Et puisque nous en sommes sur ce sujet des chasses de Philippe IV, nous noterons que c'est précisément autour de la date de 1626 que Velazquez commença de s'essayer à ces charmantes compositions, où il a reproduit des épisodes variés, des réunions de gentilshommes, et toutes sortes de scènes pittoresques et mouvementées, dont les chasses royales lui fournissaient les motifs, et qu'il encadrait dans des paysages étudiés sur nature. Dès cette même époque, l'artiste eut souvent aussi à peindre des chevaux, des chiens et jusqu'à des *massacres de cerfs*. Ces dernières reproductions, destinées à rappeler le souvenir de quelque merveilleuse prouesse de Philippe, allaient décorer les résidences royales. Les inventaires, conservés aux archives du palais, et dressés en 1637, 1686, 1700 et successivement, enregistrent nombre de peintures de Velazquez, représentant tantôt « *le bois d'un cerf abattu de la main du roi Philippe IV, en l'année 1626* », « avec une légende explicative » ; tantôt : « *une tête et un bois de cerf* », mentionnée par l'inventaire comme étant en mauvais état de conservation ; ou encore : « *quatorze massacres de cerfs et de daims* », formant huit tableaux[1]. On retrouve également sur ces inventaires quelques indications très sommaires, mais très précises, relatives à certaines études du maître qui ont disparu. Ainsi de deux études représentant « *deux chevaux, l'un bai, l'autre bai brun* », cataloguées à la mort de Charles II et signalées comme formant pendants à d'autres études de chevaux peintes par Ribera ; ainsi encore d'une esquisse de « *deux chevaux avec deux cavaliers* », inscrite au même inventaire de 1700, d'un « *paysage avec un pélican et diverses figures* » et d'un *bodegon*, représentant une table chargée de vaisselle, et d'un *cantaro*, avec deux personnages assis et vus à mi-corps.

La liste de ces études disparues, et datant pour la plupart de la période de 1624 à 1627, peut être accrue de diverses autres peintures

1. Quelques-uns de ces sujets de chasse décoraient, sous le règne de Charles II, le pavillon appelé la Torre de la Parada, près du Pardo. Dans l'inventaire dressé après la mort de Charles II, figure une peinture de Velazquez avec la description suivante : « *Chasse où le roi Philippe, accompagné de ses frères D. Carlos et D. Fernando, poursuit un sanglier et crève un cheval.* » Ce tableau, qui ne se retrouve plus sur les inventaires postérieurs, nous paraît avoir été exécuté avant 1632, date de la mort de l'infant D. Carlos et plus probablement encore avant 1629, puisque Velazquez entreprit, cette même année, son premier voyage en Italie.



RÉUNION DE PORTRAITS, PAR VELAZQUEZ.

(Dessin de M. T. de Mare, d'après le tableau du Louvre.)

ou ébauches mentionnées par l'abbé Ponz dans son *Viage de Espana* et par Cean Bermudez dans son *Diccionario*. Le premier indique comme appartenant à l'infant don Luis, gendre de Charles IV, quelques études authentiques du maître; il cite, entre autres, un *Hibou* et des *Têtes de fauve*, qui se trouvaient de son temps au château de Villaviciosa, près de Chinchon, et le second note un *Chien couché sur un coussin*, comme faisant encore partie, au commencement de ce siècle, des tableaux placés au Buen-Retiro.

On ne sait non plus ce qu'est devenue une *Chasse aux sangliers, au Pardo*, inventoriée en 1637, puis en 1686, et pour la dernière fois en 1772. Cette composition, dont l'exécution remontait très probablement à la période antérieure au premier voyage de Velazquez en Italie, avant 1629 par conséquent, différait notablement d'arrangement avec la superbe et vivante *Chasse au Hoyo*, acquise en 1846 par la *National Gallery*, qui ne fut peinte, d'ailleurs, par Velazquez que postérieurement à 1651 : de cette seconde *chasse*, le Musée du Prado possède une excellente copie de la main de Goya.

Particularité curieuse ! A l'exception de cette copie, on ne rencontre plus aujourd'hui, en Espagne, ni dans les musées, ni dans les palais, ni même dans les galeries particulières, un seul spécimen important de ces belles scènes de chasse, si mouvementées de composition, où l'artiste aimait à faire figurer, au milieu de quelque site pittoresque, pris aux alentours de l'Escurial ou du Pardo, le roi, la reine, les infants, avec leur cortège habituel d'officiers du palais et de courtisans vêtus d'habits de campagne aux couleurs vives et tranchées. Bien que relativement très pauvre en ouvrages importants du maître, notre Musée du Louvre[1] peut, du moins, montrer cette attentive et fine étude, intitulée au Catalogue, on ne sait trop pourquoi : *Réunion de portraits*, alors qu'il serait plus simple et plus rigoureusement exact de l'appeler *Réunion de gentilshommes*. Il n'y a guère apparence, en effet, que dans cette esquisse, très poussée en ses détails et reprise peut-être à l'atelier

1. Puisque le hasard de cette digression nous a amené à parler des Velazquez du Louvre, nous la mettrons à profit pour demander à l'administration du musée d'enlever au portrait de *Don Pedro Moscoso de Altamira* l'attribution gratuite et contre toute vraisemblance qui en est faite à Velazquez.

Ni en 1633, date lisiblement inscrite sur ce portrait, pas plus qu'à une époque quelconque, Velazquez n'a peint de cette touche onctueuse, molle et légèrement creuse. L'ouvrage est au surplus signé d'un monogramme, formé, paraît-il, des lettres D et N entrelacées, qui n'a guère de rapport, on en conviendra, avec l'attribution si arbitrairement inscrite au *Catalogue officiel*.

d'après quelque croquis sommaire fait sur nature dans le dessein d'en utiliser l'arrangement, les contrastes d'attitude et de costumes pour quelque composition définitive, Velazquez ait voulu peindre autre chose que ce que nous y voyons : des personnages habilement groupés. Mais quant à y retrouver les portraits des artistes célèbres, ses contemporains, entre autres le sien propre ou celui de Murillo, il y faudrait les yeux de la foi.

Nous croyons que cette étude se rattache, par son exécution encore timide et hésitante en quelques parties, à la période de 1626 à 1627 ; toutefois on comprendra qu'il ne nous soit pas possible d'être plus affirmatif alors qu'il s'agit d'une simple esquisse, altérée, d'ailleurs, par des dévernissages et des restaurations.

Au surplus, l'intérêt qu'elle présente est surtout en ceci : qu'elle nous montre déjà Velazquez en possession de la notion des équivalences et des rapports des tons, tandis que la coloration générale, très soutenue et très harmonieuse, accuse chez l'artiste comme une certaine curiosité des teintes claires, gaies, même fleuries. Il y a là tels tons, des verts, des verts bleutés notamment, qui semblent empruntés à la palette flamande et il est encore à remarquer que, voulant peindre ses personnages dans la lumière diffuse, Velazquez s'applique à obtenir le relief en nuançant ses teintes, en poursuivant le ton local à travers tous les incidents de la lumière, plutôt qu'en recourant à de faciles contrastes de tons ou à la différence tranchée des valeurs. Abandonnant donc ici ses primitives méthodes, il évite systématiquement d'opposer à des tons montés ou assombris des tons clairs et lumineux : on peut, dans cette esquisse, pressentir déjà comme une promesse prochaine du tableau des *Lances*.

PAUL LEFORT.

(La suite prochainement.)





FONTS BAPTISMAUX

DE CADENET

Dans le département de Vaucluse, sur la rive droite de la Durance, s'élève un gros bourg du nom de Cadenet. Son église paroissiale, placée sous le vocable et le patronage de saint Étienne, est un édifice ancien, bien orienté, mais en partie restauré, où l'on remarque, à gauche en entrant par la porte principale, une vasque de marbre blanc, encastrée dans le mur-maître de la nef et servant de récipient à eau bénite, de fontaine, ou plus réellement de cuve baptismale.

Cet objet seul mérite l'attention du visiteur, puisque le reste de la cathédrale, trop souvent retouché, n'offre aucune particularité archaïque; et, bien que l'invention de ce type de l'art et de la pensée religieuse des anciens ne nous appartienne exclusivement pas, nous essayerons de le vulgariser en le portant à la connaissance de ceux qui s'intéressent à l'époque mixte des derniers siècles gallo-romains, alors que la décadence du paganisme s'affirme ouvertement, que les pratiques vieillies cèdent la place à des croyances nouvelles, quoique non généralisées dans les Gaules.

La pièce de marbre se présente de prime abord sous l'aspect ovoïde d'un récipient coupé en sens perpendiculaire, accusant $0^{m},80$ de profondeur, $2^{m},40$ de tour. On n'explique point comment ce bloc travaillé

fut apporté dans l'église ; et, à cet égard, les recherches auprès des notables du pays, des doyens de la fabrique, ont été vaines.

Un lettré de la ville, que j'ai consulté, tient à cette opinion que le marbre aurait pour lieu de provenance l'habitat celto-gallique nommé encore *Castellar*, placé sur une éminence où l'on rencontre des ruines, et dans ces ruines des poteries et des médailles tantôt gauloises, tantôt impériales romaines. Ce n'est là qu'une opinion fantaisiste, car les habitats de Provence excluaient complètement la vie du luxe.

Achard, qui le premier a signalé l'existence des fonts baptismaux de Cadenet, loue beaucoup ce monument et regrette qu'on l'ait ignoré jusqu'à la fin du siècle dernier (1787). — Mérimée, plus homme de goût que savant archéologue, pense que ce fragment provient d'une vasque de fontaine antique.

Je crois qu'il suffit de rapprocher, par la pensée, l'objet en question de ceux qu'on remarque en Italie pour constater la présence d'un sarcophage orné en relief de la scène bachique usuelle.

Partout l'épisode extravagant de Bacchus et Ariane ; — et on n'ignore pas que les allégories relatives au culte de Bacchus passaient pour les décorations les plus convenables aux tombeaux, et étaient regardées comme un gage de fidélité qui attendait les initiés après leur mort. Quant à la forme elliptique, si usitée dans l'Italie étrusque, elle plaide en faveur de notre théorie, en se prêtant à une position isolée au milieu d'une chambre sépulcrale.

Millin (1810), dont le zèle avait été infatigable, décrit des sarcophages du même temps, déposés au musée de Bordeaux.

Le *Magasin pittoresque*, cette publication française aussi utile qu'agréable, nous permet d'entrevoir, dans une minutieuse description (année 1851, p. 200), les rapports de ces reliefs avec la coupe antique du cabinet des médailles de Paris. Le fond, l'*emblema* de la patère d'or, dite de Rennes, nous montre Bacchus l'emportant sur Hercule : sujet favori, thème ordinaire de la morale en action, au moment aigu d'un naturalisme effronté.

Les termes de comparaison abondent dans l'Europe latine, encore plus en parcourant la poétique Italie. Le musée Pie-Clémentin possède plusieurs sarcophages dont les côtés sculptés reproduisent des scènes en harmonie avec celles que nous décrivons et que partout on nomme *Bacchanales*.

Voici comment les choses se passent sur le fragment de marbre du vieux Cadenet, *caudellensis pagus*.

En tête du cortège, dont le mouvement d'ensemble va de la gauche

à la droite du spectateur, on voit un centaure tenu en laisse par un jeune dieu imberbe, à moitié nu, debout sur un char d'une extrême simplicité. Cet efféminé nous représente Bacchus couronné de pampres, tenant de la main droite un thyrse que soutient par la base un génie enfant et non, selon l'opinion vulgaire, un amour personnifié. L'art ancien, dépourvu de moyens propres à spécifier les physionomies, recourait aux auxiliaires fictifs dans le tableau à caractère, compléments d'une pensée dramatique. Le petit génie, sorte de *persona*, se retourne pour railler la scène où le dieu de la force, Hercule, se débat dans l'impuissance que l'ivresse lui a infligée. On pressent déjà la tendance du concept païen, l'idée dominante qui a présidé au parti pris de contraste entre un dieu calme et vainqueur, et un furieux trahi par ses forces naturelles, si extraordinaires à l'état sain qu'elles en firent un héros formidable. Le drame est comme encadré de ce côté par un bacchant, uniquement vêtu d'un manteau jeté sur les épaules, et pinçant, au moyen du plectrum, la lyre à sept cordes; ce personnage prétentieux correspond à un jeune faune armé d'un bâton noueux, λογοϐόλος, et d'un chalumeau, flûte de Pan et Syrinx.

L'intérêt se concentre alors vers la partie centrale.

Ainsi Bacchus l'emporte sur Hercule, parce que le vin dompte le plus robuste des hommes; Morphée endort Ariane, parce que la volonté la plus ferme cède au sommeil impérieux. Et pourquoi non? surtout si le tableau avait une affectation sépulcrale, celle pour le sommeil sans fin.

Passons-nous à gauche, la curiosité se porte invinciblement sur le corps à moitié nu d'une femme, étendue non loin de l'endormeur dont la feuille de pavot est l'attribut. Quelques-uns, vraiment judicieux et circonspects, pensent rencontrer ici un personnage Panthée au lieu de Morphée. « Les Panthées, dit Winkelmann, et les groupes de toute espèce sont le fruit de la décadence de l'art. Lorsqu'on ne peut exprimer d'un seul trait une grande idée, on a recours aux accessoires, on multiplie les signes, et tout n'est plus qu'énigme et confusion. »

Voici *Ariadné*. C'est bien elle dans son délaissement, type reproduit à satiété, entourée de petits enfants, génies ailés, justement nommés, en cette occurrence, *éros*, amours. Enfin, à l'extrême gauche, un centaure velu, la poitrine tapissée de lierre, tenant un instrument à cordes, et passant au milieu de deux Ménades. Par-dessus tout court la frise, formée par des oves élégants dont trente-deux visibles et le reste effacé. Notons, en terminant, que le plan inférieur de la scène païenne présente un intérêt complémentaire explicatif du drame principal. Considérez

l'autel enflammé au-dessous d'Hercule et du Panthée, ainsi que l'épi de blé, toujours agréable à Cérès, gravé sur la base de l'autel. Tenez pour significative la chèvre accroupie devant le char; elle ne porte point les cornes qui, dans l'ornementation en faveur sous l'administration élégante d'Auguste, servent de principe générateur aux cornes d'abondance. Voyez comme le serpent se dresse du fond d'un cuvier ou d'une cyste pour piquer le poitrail du premier centaure à droite. Mithra, croyez-le, n'est pas plus étranger à ce serpent qu'à l'énorme tête de lion qui sert de contrefort à la vasque.

Si on ne consulte que le style de la pièce sculptée de Cadenet, l'œuvre émanerait d'une époque tardive, du IIIe siècle, alors que la forme semi-barbare s'immisce dans la facture gréco-romaine.

C'est et ce ne peut être qu'un sarcophage, en aucun cas une baignoire, encore moins un cuvier de vendange, une conque de fontaine. Toutefois, un point essentiel autorise à déterminer le lieu d'origine : le style dans l'exécution, principalement l'expression mobile des physionomies et la contexture galloise des traits qui est singulière, inégale, dans cette pièce spirituellement fouillée, alors qu'une rectitude dans les lignes, monotone et imposante à la fois, caractérise les figures grecques ou romaines des autres bacchanales recueillies au Vatican, au Capitole et ailleurs. Aussi est-il permis d'en attribuer le faire à un marteau ciseleur de la localité, à un Gaulois romanisé de Provence; et pour cette raison, il appartiendrait au patriotisme local de fixer dans un musée ce rare et brillant morceau de l'art païen succombant, à condition de doter l'église Saint-Étienne d'une conque baptismale digne des cérémonies du culte. — Le déshabillé des personnages, les nudités taillées avec intention, s'imposent comme une pressante considération en faveur du déplacement.

P. TRABAUD.



LE

MUSÉE CÉRAMIQUE DE SÈVRES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

FAIENCES FINES.



Ici nous abordons une autre série de produits. C'est encore de la faïence, mais c'est de la faïence perfectionnée par l'introduction, soit dans la pâte, soit dans le vernis, soit dans l'émail, de matières étrangères aux argiles ou aux couvertes employées, qui donnent aux unes et aux autres plus de consistance et plus de résistance à l'usure. L'introduction des silicates, des phosphates, des kaolins dans les pâtes, et leur blanchiment par l'introduction de l'oxyde de cobalt : celle du borax, dans les couvertes ont porté l'industrie de la faïence fine, qui a commencé par être la modeste et blanche terre de pipe à vernis de plomb, au point où les usines du Staffordshire et quelques usines françaises viennent de nous montrer qu'elles étaient parvenues aujourd'hui.

Armoire 38. — Faïences fines françaises.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XX, p. 76.

Produits d'Oiron, qui portent chez les collectionneurs le nom mieux sonnant de faïences de Henri II ; de Longwy (Moselle) ; de la rue du Pont-aux-Choux, moulages remarquables de la vaisselle d'argent, d'Orléans, que signale leur couleur violette ; d'Apt, dont le corps, marbré superficiellement de jaune et de noir, est décoré de reliefs blancs et de Sèvres, où Lambert les fabriqua de 1785 à 1790.

Armoire 39. — Faïences fines étrangères d'Angleterre, d'Allemagne et d'Italie.

PORCELAINES TENDRES.

Il nous suffit de rappeler que la porcelaine à pâte tendre n'est point de la vraie porcelaine, mais une matière semi-vitreuse, semi-opaque, une *fritte* comme on dit, à l'aide de laquelle on a cherché à imiter les produits si beaux et de composition inconnue qui, dès la fin du moyen âge, arrivaient de l'extrême Orient en Europe, surtout par Venise.

Armoires n° 40. — Pâtes tendres de Florence, aux armes des Médicis, de Venise, à l'imitation des porcelaines orientales, et de Capo di Monte, pour l'Italie ; de Rouen avec Poterat, de Saint-Cloud avec les Chicaneau, de Chantilly pour la France ; de Chelsea, de Worchester, de Derby, pour l'Angleterre ; de Talavera, pour l'Espagne.

Dans une armoire de la travée correspondante, les pâtes tendres de Vincennes et de Sèvres sont exposées. Armoire peu riche en très belles pièces et qui ne s'enrichira guère au prix où sont ces choses, à moins de dons ou de legs imprévus. Il y en a quelques-unes cependant dont le décor montre les couleurs que les amateurs prisent le plus.

La pâte tendre, dont la fabrication avait cessé à Sèvres en 1804 et qui y a été reprise en 1849 par Ébelmen et continuée par Regnault, y est presque de nouveau abandonnée aujourd'hui. Les pièces que décore cependant Mme Apoil sont d'un charme qui fait regretter qu'on ne tente pas des essais sérieux pour revenir aux anciens décors, si convenables sur les petites pièces, les seules possibles à fabriquer avec cette matière.

PORCELAINE DURE.

Il s'agit maintenant de la vraie porcelaine, de celle dont la pâte est faite de kaolin, terre qui provient de l'altération des roches feldspathiques, et de la glaçure de cette roche elle-même.

Armoires 41 à 44. — Porcelaines chinoises.

Armoire 45. — Porcelaines japonaises.

Ces cinq armoires bouleversent toutes les idées qu'on avait voulu nous inculquer jadis et auxquelles notre ignorance s'était constamment montrée rebelle, à savoir la distinction entre les produits de la Chine et ceux du Japon. La méthode était d'une simplicité quelque peu radicale. Tout ce qui était commun ou ordinaire appartenait à la Chine; tout ce qui était parfait appartenait au Japon. Mais voici que les Japonais eux-mêmes sont venus nous apprendre que l'industrie de la porcelaine était chez eux d'importation chinoise et de date assez récente même, qu'elle datait des premières années du XVIe siècle. Voici toutes les classifications bouleversées. Il n'est guère question non plus des porcelaines de Corée, surtout depuis que les envois de ce pays, faits par les agents français chargés d'acquérir en Orient des pièces d'origine certaine, nous révèlent une barbarie étrange.

Mais on parle encore de la porcelaine de Perse; nous en publions même un spécimen décoré de reliefs peu saillants sous une glaçure verte.

Des grès émaillés, pièces d'architecture de fabrication chinoise, garnissent les travées correspondantes aux armoires consacrées aux porcelaines orientales.

En remontant du côté opposé la file des armoires centrales, on continue à suivre la série des porcelaines dures, mais de fabrication européenne.

Armoires 46 à 50. — Porcelaines de Saxe, les premières qui aient été fabriquées en Europe. Si parmi elles nous ne trouvons pas les plus beaux blancs à reliefs que l'on peut étudier au musée japonais de Dresde, nous signalerons des imitations trompeuses du décor chinois à branches de pêcher que Chantilly imita de son côté sur la porcelaine tendre; porcelaines de Vienne, remarquables par leurs ors en relief, de Berlin et de Bavière.

Armoire n° 51. — Porcelaines de Belgique, de Suisse et de Suède.

Armoire n° 52. — Porcelaines françaises du XVIIIe siècle : Paris (Clignancourt, la Courtille, le Carrousel, Locré), de Custine à Niederviller, des Hanongue à Strasbourg, et de Lille, où ont été faits les premiers essais de cuisson à la houille en 1783.

Armoire n° 53. — Porcelaines françaises du XIXe siècle : Dihl à Paris, Orléans, Caen, Bordeaux et Limoges.

Nous y signalerons deux médaillons en pâte dure, qui semblent moulés sur des terres cuites de Nini, qui passent pour avoir été faites en 1759 par Brancas-Lauraguais, avec des kaolins d'Alençon. Les autres pièces sont presque exclusivement des services de table.

On ne peut pas dire que tous ces spécimens appartiennent à un art

bien élégant et des plus aimables : ils sont, pour la plupart, d'une époque dont les produits sont tombés dans un discrédit assez mérité ; mais ils tiennent une place honorable dans une collection qui est avant tout technique, et ils marquent les progrès accomplis par l'industrie particulière à la suite de la manufacture de Sèvres.

Armoires 54 à 60. — Porcelaines dures de Sèvres.



PORCELAINE DE PERSE.

(Musée céramique de Sèvres.)

Les trois premières armoires sont consacrées aux pièces des commencements de la fabrication, qui s'inspire des modèles employés pour la pâte tendre et se transforme peu à peu sous l'influence de l'école de David, représentée par Percier dans les arts appliqués à l'industrie. Tout a été déjà dit sur les étranges aberrations du goût à cette époque, et nous ne le répéterons pas en présence d'une armoire toute remplie d'assiettes décorées de paysages ou de vases recouverts de tableaux d'histoire.

Avec l'armoire n° 57 commence la série des porcelaines plus modernes et celle des essais auxquels les produits de Sèvres doivent leur physionomie actuelle.

Armoire n° 60 et dernière. — Biscuits.

Dans les trois travées correspondantes sont d'abord exposées les faïences que l'on fabriquait à Sèvres il y a une vingtaine d'années, avant que l'industrie particulière s'y fût sérieusement appliquée de façon à faire monter cette industrie au point où la dernière exposition nous l'a montrée.

Et, à ce propos, nous croyons remarquer que cette branche de l'industrie céramique moderne est assez incomplètement représentée dans le musée céramique, bien que les parties basses des armoires y soient généralement réservées aux produits contemporains de chaque groupe exposé dans la partie supérieure.

Sèvres a renoncé à la fabrication de la faïence, ainsi que des poteries vernissées, qui ne lui présentait plus de difficultés techniques. Nous regrettons cependant que M. Robert, par les mains de qui est passé tout ce qui s'est fait à Sèvres depuis de longues années, tandis qu'il administrait et lorsqu'il a organisé la manufacture nouvelle, n'ait pas continué d'y produire quelques grandes pièces qui, par la richesse de leurs formes et la franchise ou la simplicité de leurs colorations, peuvent mieux convenir en certains endroits que la porcelaine, aux contours nécessairement rigides.

Les émaux si remarquables de M. Gobert, appliqués parfois sur des formes bien discutables, font regretter que l'atelier d'émaillerie soit également aujourd'hui fermé. Les beaux décors par pâtes rapportées que fait aujourd'hui cet artiste éminent, n'empêchent pas de se souvenir qu'il est le seul successeur incontestable et direct des grands émailleurs limousins du XVIe siècle.

Les tableaux sur porcelaine, quelque remarquable que soit le résultat et quelques difficultés pratiques que présente leur exécution, nous font trop songer aux vases et aux assiettes de l'armoire d'en face.

Une armoire est consacrée aux essais tentés depuis vingt-cinq ans, d'après les recherches sur les couleurs de grand feu faites dans le laboratoire par M. A. Salvetat.

Toute la céramique qui reçoit un décor coloré doit, afin d'être aussi parfaite que sa nature le comporte, pouvoir être cuite en même temps que ce décor, c'est-à-dire que le même degré de température doit fondre les couleurs sans les altérer et les incorporer dans la couverte, qui doit elle-même se fixer d'une façon absolue sur l'excipient. Quelques-unes de



L'OFFRANDE A L'AMOUR.

(Modèle de groupe en biscuit.)

ces couleurs sont fluides, comme les bleus de cobalt, et s'incorporent dans la couverte sans former de saillie; les autres sont épaisses, non transparentes.

Le décor de la porcelaine se fait en Chine, suivant le principe que nous venons d'énoncer, sur les pièces à fond uni ou flammé. Quant à celui qui comprend des fleurs, des animaux ou des personnages, on y emploie des couleurs de demi-grand feu et même des couleurs de moufle. Mais comme la composition des pâtes et des couvertes de la porcelaine chinoise permet un degré de cuisson beaucoup moins élevé que celui nécessaire pour la porcelaine de Sèvres, dont les éléments sont un peu différents, ces couleurs, surtout celles de demi-grand feu, s'incorporent dans la couverte et sont recouvertes par sa glaçure.

A Sèvres, la seule couleur que l'on pouvait soumettre à la même cuisson que la porcelaine a été longtemps le bleu lapis, le bleu de Sèvres, si chatoyant et si profond. Toutes les autres étaient des couleurs de demi-grand feu et des couleurs de moufle.

La palette du peintre n'en était que plus riche, que trop riche même. Mais il y avait désaccord entre la nature du fond et celle de la surface. La glaçure trop souvent ne recouvrait pas la peinture, qui aurait souvent présenté le même aspect, qu'elle eût été faite sur faïence ou sur tôle vernie.

Lorsque l'étude des conditions de l'art décoratif eut montré qu'un accord intime doit exister entre l'ornement et la matière, il fut nécessaire de rechercher les couleurs qui peuvent supporter le degré de cuisson de la porcelaine, afin de décorer celle-ci comme il convient qu'elle le soit et ainsi qu'elle l'est en Orient.

C'est à quoi s'est appliqué M. A. Salvetat, et si ses recherches ne lui ont pas encore permis de donner aux artistes de Sèvres toutes les couleurs du prisme, ne nous en plaignons pas trop. La peinture décorative doit être simple, et il n'est pas bon que ceux qui la pratiquent aient trop de ressources à leur disposition.

Ce qui complique d'ailleurs les difficultés, c'est que la température des fours de la Chine, ainsi que nous l'avons dit, est beaucoup moins élevée que celle des fours de Sèvres. Des porcelaines chinoises qui ont passé par ces derniers montrent, en effet, de profondes altérations dans leurs formes et dans leurs couleurs, dont plusieurs s'évaporent complètement.

Mais enfin nous possédons aujourd'hui, en couleurs de grand feu, toutes les nuances du bleu, du vert, certains jaunes et quelques rouges. Il ne manque que la gamme des rouges orangés et celle des jaunes foncés.

Les bleus s'obtiennent au moyen des oxydes de cobalt, dont la teinte varie suivant qu'on les calcine avec des oxydes de zinc, qui les font virer vers le violet, ou avec les oxydes de manganèse, qui les font tourner au vert.

L'oxyde d'urane donne tantôt du jaune, tantôt du noir, suivant que la flamme de cuisson est oxydante ou non.

Enfin les rouges sont produits par le *pink-color* des Anglais, qui est une combinaison d'étain et de chrome, — du stannate d'oxyde de chrome, — ou par l'aluminate de chrome, qui n'est autre chose que du rubis artificiel.

Quant aux noirs, ils sont produits par les oxydes d'iridium ou de ruthénium, et les gris par le platine en poudre.

C'est avec ces couleurs qu'étaient décorées les porcelaines de fabrication nouvelle qui étaient exposées au Champ de Mars, tant par la manufacture de Sèvres, qui a créé les recettes et donné l'impulsion, que par les fabriques particulières, comme celles de M. Pillivuyt à Limoges et de MM. Hache et Pepin-Lehalleur à Vierzon, qui ont reçu les premières et suivi la seconde.

On y remarque plus de liberté que dans les anciens décors, plus de simplicité et par conséquent plus de franchise; l'exécution, plus large, est en accord avec les dimensions des grandes pièces. On y découvre aussi une tendance à se rapprocher du décor à la barbotine sur terre cuite. En effet, les moyens sont les mêmes, seulement les degrés de cuisson sont singulièrement différents.

Il faut, pour que la peinture sur porcelaine acquière toute son intensité et tout son lustre, une température qui réduirait en un tesson informe et mat les terrailles à peine cuites et perméables à l'eau, dont abuse tant aujourd'hui la fabrique parisienne.

De plus, les lacunes que présente la palette des couleurs de grand feu forcent les décorateurs à une certaine sobriété, qui est dans le tempérament des Chinois, nos maîtres en cet art.

L'application des pâtes blanches semi-transparentes sur un fond coloré, essayée dès l'année 1852 et poursuivie par M. Solon sur une série de tasses où elle se trouve combinée avec des peintures de grand feu, constitue une des plus grandes innovations dans le décor que l'industrie doive à la manufacture de Sèvres. Pourvu qu'on ne l'exécute point sur des fonds d'un ton faux, comme les roses et les violets plus ou moins gris qui firent si grand tort à l'Exposition de Sèvres en 1867, on ne peut que féliciter les vaillants artistes, MM. Gely, Damousse, Gobert et Bulot, qui pratiquent à Sèvres ce genre de décor.

Revenons au musée. La dernière travée est remplie par les groupes en terre cuite que le XVIIIe siècle avait créés pour les reproduire en biscuit. Il y en a dans le nombre de charmants, comme celui que nous publions. Il y en a aussi de cassés. C'est l'œuvre de ceux qui sont venus, les armes à la main en 1870, pour ramener à la vertu, ainsi que chacun le sait, notre pays corrompu.

L'extrémité de la galerie est consacrée à la céramique orientale. Des figurines de guerriers chinois d'assez grandes proportions en marquent l'entrée, et le tombeau musulman qui figurait dans l'exposition indienne du Champ de Mars en occupe le centre.

Des collections techniques remplissent les salles d'un côté; la verrerie et la mosaïque, celles du côté opposé.

Dans les premières on a exposé les matières premières employées en Chine et à Sèvres, les différentes phases de la fabrication, les défauts qui peuvent s'y produire, les remèdes qu'on peut y apporter, les moyens qu'on emploie pour qu'ils ne se produisent pas, le retrait que les pièces éprouvent, etc.

Mais il y a des choses que ces armoires ne peuvent montrer : ce sont les procédés ingénieux employés pour fabriquer les grandes pièces et surtout les pièces colossales, comme les divers morceaux qui composent le *Vase de Neptune*, qui occupe le centre de la pièce d'entrée.

Chacun sait plus ou moins qu'on emploie, pour faire les poteries, les terres argileuses, quelle qu'en soit la composition, malaxées avec de l'eau et réduites en une pâte d'une certaine consistance. On les façonne avec la main et, à l'aide de quelques outils très simples, sur des tours verticaux. Il en est ainsi de la porcelaine.

Mais on la moule aussi dans des matrices en plâtre qui, jouissant de la propriété d'absorber l'eau, enlèvent celle-ci à la pâte et lui donnent presque immédiatement une certaine consistance.

On la coule enfin. Pour cela la pâte est très étendue d'eau, réduite en barbotine, suivant un terme technique, et les moules sont très épais afin de posséder un grand pouvoir absorbant.

La barbotine qui se trouve en contact immédiat avec le moule perd son eau d'interposition et se dépose à sa surface.

C'est ainsi que l'on obtient ces pièces si minces et si légères qu'il semble que ce soient des coquilles d'œufs. En laissant plus longtemps la pâte dans le moule, la couche s'épaissit et lui reste adhérente lorsqu'on le vide du surplus de la pâte restée liquide. Mais si la pièce est de dimensions assez considérables pour que la croûte encore molle que l'on a obtenue pèse d'un certain poids, il arrive qu'elle s'affaisse sur elle-

même. Pour forcer cette croûte de rester en place une fois que le liquide pâteux est écoulé et de s'y dessécher assez pour qu'on puisse enlever le moule sans danger, on coule sous une certaine pression atmosphérique. Cette pression de l'air remplace celle du liquide disparu et maintient la croûte légèrement solidifiée, qui sans cela tomberait en pâte au fond du moule. C'est par ce procédé et sous la direction de M. E. Milet qu'ont été moulés les grands vases d'apparat que Sèvres fabrique depuis plusieurs années.

Nous avons peu à dire de la section de la verrerie. Jamais Sèvres ne s'est appliqué à la fabrication du verre. Mais on y a peint des vitraux. Peint est le mot, qui est souvent impropre quand il s'agit des produits de l'industrie, car ce sont de véritables peintures qu'on y a faites pour la chapelle souterraine de Dreux. L'on peut se montrer sévère pour les modèles qui furent alors fournis à la manufacture. — Nous n'en exceptons que celui qu'Eugène Delacroix composa pour la chapelle supérieure de Dreux, et qui est conçu dans le sentiment des colorations et des compositions encore gothiques des commencements du XVIe siècle. — Mais il ne faut pas méconnaître que Sèvres montra l'exemple à l'industrie particulière, et n'abandonna la fabrication des vitraux que lorsque celle-ci put profiter de ses fautes, mais aussi de ses exemples.

Un atelier de mosaïque est établi à Sèvres aujourd'hui. De là est sortie la frise composée par M. Charles Lameire, qui met un peu de colorations gaies au-dessous du froid monument qui abrite le musée céramique, et qui aurait dû recevoir sur ses murs d'amples décorations polychromes en laves et en faïences émaillées. Son aspect eût annoncé sa destination.

Espérons que les maîtres mosaïstes venus de Rome n'ont point apporté avec eux les 20,000 types de matières vitreuses qu'ils avaient à leur disposition dans les ateliers du Vatican, et que Murano ne leur enverra pas les 36,000 nuances qu'il peut produire.

Comme pour les Gobelins, une palette si abondamment riche est inutile. Les œuvres décoratives n'en demandent pas tant.

Le musée céramique de Sèvres, auquel nous revenons une dernière fois, mais pour le quitter définitivement, présente certainement des lacunes qu'il serait facile d'indiquer.

Mais son conservateur, notre collaborateur Champfleury, est actif et curieux de toutes les manifestations de l'art, surtout lorsqu'il est populaire, — et en existe-t-il qui le soit plus que celui qui a la céramique pour mode d'expression? — La faveur publique le seconde, et un succès que nous dirions européen s'il n'était universel l'a déjà récompensé de

l'ordre et de la méthode qu'il a apportés dans la classification de ce qui est exposé. Il a de plus le temps pour lui et, chose rare partout, surtout en un musée, un budget presque suffisant. Que peut-on désirer de plus?

ALFRED DARCEL.



LES ARTISTES BELGES

HIPPOLYTE BOULENGER



IPPOLYTE Boulenger va nous offrir un douloureux et mémorable exemple des vicissitudes de la carrière artistique. A peine est-il mûr pour la gloire celle-là du moins dont il est permis de jouir pendant la vie, qu'il meurt; il est frappé dans la force de l'âge, au milieu de ses chers travaux, le cœur bouillant de sève et d'espoir.

Ses yeux se ferment au moment où ils sont le plus remplis de lumière; on le regardait marcher dans son champ, à grands pas, comme marchent les semeurs, et soudainement il choit, au bord du sillon qu'il n'a pu achever. Ainsi, brève mais remplie, finit pour ce bon artiste la journée qui pour d'autres, moins dignes souvent de vivre jusqu'au soir, s'allonge lente et chargée d'heures.

Hippolyte Boulenger commence par les basses besognes de l'art; il est manœuvre avant d'être ouvrier : une initiation fruste, dans des ateliers où il s'emploie à de grossiers travaux de décoration, signale les débuts de ce pur artiste. Il se traîne, l'oiseau, en attendant que les ailes lui poussent, dans les mortifiants labeurs des interminables semaines passées à barbouiller des trumeaux et des plafonds; un peu de dessin qu'il a appris à l'Académie de Bruxelles, copiant la bosse et le modèle avec plus de feu que d'application, lui sert de passeport chez les marchands de peinture à tant le mètre; mais le bâtiment a ses temps de chômage, pendant lesquels son esprit travaille, si ses mains sont inactives.

Musard et désœuvré, il va ces jours-là aux musées et s'emplit les yeux de l'éblouissant spectacle des coloristes qui, s'incrustant dans les moelles de son cerveau, y fait bouillonner sourdement les effervescences de la vocation.

Il habite en ce temps une mansarde, quelque part sous les toits, et soir et matin, curieux des gloires solaires, il voit filtrer par la lucarne, comme à travers les fenêtres d'un observatoire, la réverbération des ciels qu'alors déjà il songe à peindre, mais qu'il ne peindra que plus tard, quand ses yeux, plus clairvoyants, s'ouvriront à la lumière des paysages. Il vit seul, il est pauvre, et c'est à peine s'il peut payer, outre son grabat, le pain sec et le lard ranci qui sont ses uniques festins. Heureusement il a la trempe qui convient aux déshérités. La nature lui a fait une âme solide dans l'armure d'une robuste charpente; il ploie sans rompre aux détresses de la vie; et son rire aiguisé qu'il a gardé jusqu'au bout, finement gravé au coin de sa moustache, est la herse contre laquelle se brise la mauvaise fortune.

Une providence va se rencontrer en ce dénûment, sous les traits d'un marchand de couleurs, le sien, qu'il payait de bonne volonté plus que de monnaie courante, et qui lui offre, chance inespérée, pour terminer le différend, une combinaison où tous deux vont trouver leur compte. Contempteur des méthodes anciennes, l'adroit industriel avait imaginé de louer aux pensionnats de jeunes demoiselles, en manière de modèles à peindre et à dessiner, des sujets tirés de la Passion. Sur commande donc, le novice brosseur, haussé au rôle de peintre d'histoire, se fait le tourmenteur-juré du Christ, reperçant de la pointe de son crayon les plaies ouvertes par la lance des centurions, bien maladroitement à coup sûr, car il fallait tout improviser. Ingrat labeur que cette fabrication sans modèles, pour cet esprit qui, rendu à sa liberté, ne fera rien sans la nature! Mais le pain ainsi gagné n'avait plus d'amertume : un chevalet, une toile et des pinceaux ont en soi une noblesse que ne comportent pas le tremblant échafaudage, les pots à couleur éclaboussés et les poisseux tampons de l'artisan décorateur.

Moins demandés toutefois à la longue, les sujets religieux s'immobilisèrent chez le marchand qui, plantant là son rapin, le laissa le nez au vent, fort en peine du lendemain.

Dieu merci! le lendemain fut moins affreux qu'on ne s'y serait attendu. Il restait le portrait, la nature morte, les copies au musée, car mis en goût, l'apprenti peintre ne lâchait plus ses pinceaux, peignant pour les manants quand il ne peignait pas pour les crésus, rarissimes ceux-ci, et çà et là, pour régler un écot, brossant une symbolique

enseigne de cabaret, volatiles et quadrupèdes, jambons et gigots, sans oublier la gaufre quadrillée et saupoudrée de sucre des guinguettes de la banlieue.

J'ai touché discrètement aux mélancolies de ces commencements obscurs. Plus d'un drame s'est pourtant caché derrière la porte de ce logis, sis non loin des princières demeures de la rue aux Laines, où Boulenger passait des jours entiers, mourant de faim et trop exténué pour se traîner jusqu'à la rue. Une amitié veillait sur lui, il est vrai, indigente comme il l'était lui-même, et cette misère, supportée à deux,



ÉTUDE DE PAYSAGE, PAR H. BOULENGER.

(Fac-similé d'un fusain.)

adoucissait quelquefois la rigueur des communes souffrances. Hélas! elles laissèrent une impérissable trace après elles; jamais l'artiste, si cruellement éprouvé, ne se releva complètement des terribles crises de sa jeunesse; alors que tout le monde le croyait sauvé et que, souriant, allègre, vivifié par les joies du mariage, il goûtait enfin le repos, la souffrance antérieure, apaisée à la surface, continuait à dévorer son corps miné que des atteintes dernières, corrosifs effets d'une santé anéantie, devaient prématurément conduire au tombeau.

J'écarte ces pensées pénibles pour aborder la période d'activité pendant laquelle l'ex-peintre de sujets religieux, devenu rôdeur de chemins

agrestes, loin des villes qu'il n'aimait pas, connut sinon les douceurs d'une existence assurée, du moins les calmantes indépendances de la vie du paysagiste.

Bien certainement il fut marqué d'une croix blanche le matin où, ayant réuni ses hardes et les ayant bouclées par-dessus son sac de touriste, le jeune homme dévala la vieille chaussée flanquée d'arbres qui, de village en village et longeant des bois, des prés, des labours, puis plus loin les futaies de Soignes, s'en va côtoyer le funèbre champ de Waterloo dont elle porte le nom. Au haut de la chaussée se dressait l'auberge du bonhomme Labarre. La maison était vieille et sentait la rusticité flamande, capuchonnée qu'elle était par un toit en auvent sous lequel se rangeaient des fenêtres à carreaux cul-de-bouteille, éclairant d'une lumière verdâtre des plafonds bas coupés de travées brunies. C'est là, près des feuillées prochaines, que le citadin en rupture de ban établit son premier campement. L'aubergiste, digne personnage qu'amusait la gaieté de cet enfant perdu, l'hébergeait dans une de ses mansardes, du pignon de laquelle il pouvait, les jours de pluie, voir moutonner les croupes inégales du bois de la Cambre. La pluie, à dire vrai, ne l'arrêtait guère, et du matin au soir par monts et par vaux, sa boîte aux reins, il arpentait plaines et taillis avec la rage d'un chasseur de coléoptères.

A partir de ce moment commence la véritable initiation; le reste, ses barbouillages laissés et repris de toiles religieuses et païennes, cet écolage de coups de brosse balafrant murs et plafonds, ce long stage d'humiliantes misères n'existe plus qu'à l'état de rebutants prodromes. L'art, jusque-là voilé, s'éveille aux yeux du néophyte, du fond des couchants dont la splendeur l'émerveille, parmi les aurores qui le trempent de leurs rosées et les grands horizons vers lesquels il dirige ses courses aventureuses. Prodigieusement attentif aux fuites de l'heure marquant d'une lumière qui toujours change le vert des feuilles, le gris des ombres, le bleu des perspectives aussi nettement que l'aiguille marque le temps sur un cadran, il cherche dès lors à exprimer le sublime mystère en ses variations éternelles. Nul parmi les paysagistes de son pays ne devait plus finement détailler l'horaire des champs. Soit que le midi ouvre ses fournaises sur les troncs assommés, ou que lentement l'orbe flamboyant décline sur les pentes refroidies du ciel, soit que le matin monte dans une gloire de nuées roses, ou qu'immobile il semble planer, comme un oiseau engourdi, par-dessus les assoupissantes torpeurs de la création, on reconnaît aux rutilances avivées ou amorties des colorations le moment exact que le peintre-poète a voulu représenter. C'est l'imprévu

et la note de cet art d'avoir renouvelé par une observation des moindres nuances et une sagacité à les exprimer toujours en éveil, la lourdeur de l'école belge de paysage, morbifiée par des pratiques plus savantes qu'attendries.

Or l'évocation qui consiste à exprimer les beautés mystérieuses de la nature, espèce de sorcellerie au moyen de laquelle il faut attirer à la superficie d'une toile, par l'entremise des tons et des demi-tons, l'atmosphère ou chaude ou glacée, la tristesse ou la gaieté des choses, ce faisceau caché des forces que les rêveurs appellent d'un mot vague, l'âme de la terre, et que les anciens, inventifs en significations profondes, symbolisaient en matérielles incarnations, nymphes, naïades, dryades, faunes et satyres, cette évocation ne peut s'opérer d'un cœur froid ; il y faut un sens particulier, fait de perception méthodique et d'irrésistible émotion.

Il y a toujours un peu de magie dans l'extraordinaire faculté que possède l'artiste, quel que soit son genre et quelque nom qu'on lui donne : écrivain, musicien, sculpteur ou peintre, de rendre tangible et perceptible pour les sens et l'esprit la matière idéale et incréée ; mais je ne sais si cette magie ne se fait pas surtout sentir dans l'expression des espaces terrestres et solaires. Un homme, en définitive, est un composé d'éléments définis par la science et ayant pour résultante immédiate l'humeur, la passion, le tempérament, et pour conséquence dernière la vie. Le portraitiste qui peint son semblable n'a qu'à exprimer le feu de ses prunelles, la majesté de son front, la poésie de son sourire, l'ambiguïté ou la netteté de sa physionomie, pour repétrir l'être moral et physique qu'il a sous les yeux; mais la terre, le ciel, les étendues, l'impondérable éther, l'énormité sous laquelle nous pantelons et qui, elle, immuablement indifférente à notre immortelle lutte sans trêve et sans accalmie, roule dans le sillon des soleils, ondule dans les gouffres bleus, de toute part, nous enceint, et pourtant ne connaît ni nos exaltations ni nos souffrances, obéissant, cette mappemonde radieuse, à d'infrangibles lois; ah! exprimer l'inexprimable, donner une forme au vent, au rayon, à ce qui bouge sous les ramures, à ce qui vole par l'air, à la verte senteur des pousses, à l'odeur enivrante des foins; emprunter à soi-même des significations pour les prêter à l'insensible et formidable création, la faire exulter et chanter sur un rythme pindarique, ou pleurer et se dolenter sur un rythme eschylien, comme l'a fait Rousseau, comme l'a fait Corot, comme l'ont fait Ruysdaël, Hobbema, Constable, Turner, Dupré, Troyon : il n'est pas de plus saisissant effort.

Comme ces maîtres dont il n'a pas eu le génie, mais qu'il avait en fervent respect, Hippolyte Boulenger, qui professait pour l'école des paysagistes français le plus vif enthousiasme, s'appliquait à démêler les intimités de la terre et, par de patientes pénétrations, à noter les strophes du vaste poëme tellurique. Millet l'avait surtout remué; il ne parlait de cet esprit austère qu'avec une sorte de vénération, comme d'un grand prêtre en qui s'était perpétué le culte de Cybèle et qui, demeuré fidèle aux autels abolis, continuait à célébrer la fusion des êtres et des choses, le Pan universel épandu à travers la créature et la création. Il est bon de remarquer que le peintre religieux de l'*Angelus* était loin d'avoir conquis, à cette époque, l'unanimité d'admiration dont sa mémoire est aujourd'hui entourée. Les ateliers belges retentissaient du brouhaha des controverses qui constamment s'élevaient au sujet de la simplicité hiératique de ses conceptions; on en était encore à ce reproche de matérialité au moyen duquel, sous l'influence des doctrines pies, on battait en brèche l'œuvre du plus spiritualiste des artistes contemporains. Avec quel acharnement l'initié intelligent et fin qui m'occupe le défendait contre l'obstination de ses détracteurs! Il comparait ses marmoréennes silhouettes à des blocs sculptés par Michel-Ange, affirmant ainsi, et peut-être avant bien d'autres qui depuis ont un peu abusé de l'assimilation, la plastique hautaine et le don souverain de ce génie primitif. Il me semble le revoir en celui des cafés bruxellois du temps où il venait retrouver les amis après ses absences de campagne, il me semble le revoir, un de ses yeux biglant avec frénésie et l'autre dardant de dessous ses paupières plissées un regard de velours, fendre l'air de gestes coupants et barbouiller le marbre de vagues et rapides esquisses par lesquelles il cherchait à faire comprendre les beautés profondes de son Élu. Et cependant, tout pénétré qu'il était de la toute-puissance du Maître, le zélateur ne fut point dominé par ses entraînements au point de s'absorber dans une stérile et anéantissante imitation. Si son œuvre entier témoigne d'une conscience ouverte au culte élevé de la nature, si à l'exemple du peintre qu'il glorifiait il a su parfois mêler en des accords graves l'Homme et la Glèbe, nulle part, en cette religion du wallon-français (un double sang a aidé à lui faire une double physionomie), le rituel n'est celui de la chapelle barbizonienne.

J'ai laissé Boulenger dans la respectable auberge voisine de ce grand bois de la Cambre, alors enchevêtré de séculaires végétations, et qui depuis, déchiqueté et éclairci par les coupes sombres, s'est non moins barré de pelouses et encorbeillé de massifs que le bois de Boulogne, à l'instar duquel s'est opérée cette immense mutilation. C'était en ce temps

une orgie de feuillages à laquelle présidaient, énormes et noueux, pareils à des druides, les vieux arbres, chaque été rajeunis, qui s'alignaient au bord des chemins comme une interminable procession. On arrivait à ce bois, solennel autant qu'un lieu sacré, par une lente et ravineuse montée, d'instant en instant plus assombrie par la densité grandissante



FAC-SIMILÉ D'UNE EAU-FORTE DE H. BOULENGER.

des frondaisons, entre une double colonnade de hêtres qui semblaient faire un porche à l'espèce de basilique de la forêt pleine d'arceaux.

Souvent, dès matines, notre lévite enfilait la route de ce temple où clochettes tintaient, où bourdons ronflaient, où bousiers et bouvreuils, coccinelles et linottes, hannetons et pinsons, en leur vibrante messe scandée au loin par le coucou, célébraient l'aube renaissante. La journée se passait en compagnie de troncs moussus, qu'il étudiait dans l'en-

semble et le détail, comme des êtres humains dont il eût fallu reproduire l'image. Personne ne troublait ces contemplations solitaires que berçait le bruissement des feuilles, semblable à l'infini murmure des vagues se déroulant sur une grève, personne si ce n'est la biche brusquement apparue dans la lueur du chemin, le chat forestier campé avec des allures de sphynx sur les hautes branches d'où il guette sa proie, et quelquefois, la cognée à l'épaule, le bûcheron qui gagne sa clairière. Ces silences, ce mystère, source d'impressions inaltérables, descendaient dans l'âme du songeur, éveillant des sens nouveaux, qui de plus en plus le rendaient apte aux significations du paysage moderne. Le soir tombait qu'il était encore à sa toile; il la voyait s'éclabousser des pourpres du couchant rejaillies à travers les branches, et tout à coup flamboyer au reflet des cuivres incendiés de la nue. Irrésigné, il repliait boîtes et chevalet, cédant sa place à la nuit qui envahissait les taillis, comme une marée dans les ondes de laquelle plus d'une fois le visionnaire demeura volontairement englouti jusqu'aux glauques lueurs du matin.

Il quitte bientôt l'auberge dont il a fouillé tous les alentours et s'arrête à Ruysbroeck, en cette hôtellerie fameuse du *Roi d'Espagne*, très visitée des peintres à cause des verts pacages qui l'encadrent. De là il va camper à Auderghem, sur la route de la royale résidence de Tervueren qui sera son étape dernière et où il fondera cette école, si calme sous ses apparentes turbulences, à laquelle il associera le nom même du village. Las! l'escarcelle n'a pas grossi à travers ces pérégrinations, et le mal en point est souvent obligé de payer en monnaie d'art le gîte et la table qu'il ne peut payer autrement. L'auberge est la maison de ce passant qui, nouveau Bias, porte sa fortune entre ses deux épaules; de logis en logis, il promène sa gaie fantaisie demeurée ailée en dépit des soucis, aimant du reste, ce rustique, les tapages du cabaret et volontiers se mêlant aux buveurs.

Camille Van Camp peignait vers ce temps à Auderghem. Lui aussi, ce fidèle des jours difficiles, cherchait des retraites mystérieuses dans le bois; un matin qu'on passe ensemble à évoquer sur la toile le même rayon de soleil, met aisément deux âmes au diapason. Une camaraderie solide s'établit entre l'oisillon chassé de partout et qui ne savait plus où percher son nid, tant le cœur des aubergistes est fermé aux apitoiements, et ce confrère rencontré au détour du chemin. Il arriva que le providentiel ami mena un matin son nomade compagnon à Tervueren[1],

1. En 1863, Alfred Verwée et Chabry y avaient été en 1860; mais Fourmois avait en quelque sorte découvert le village en 1857.



JEUNE PAYSANNE.

(Fusain, par H. Boulenger.)

et ce ne fut pas une mince surprise pour cet habitué de la belle étoile, le plus souvent errant de buisson en buisson, et qui croyait n'avoir plus que les bois pour domicile, de voir s'entr'ouvrir, sur je ne sais quelles paroles magiques de son guide, le seuil hospitalier du cabaret qu'ornait déjà alors une enseigne montrant maître Renard à l'affût derrière une haie.

Donc notre coureur de sentiers eut enfin un perchoir. Lui qui avait connu tant de visages rébarbatifs en ses jours de tribulations se trouva comme en famille dans cette chaude cuisine d'auberge, devenue presque son foyer, par la grâce de quelques bonnes âmes. Je suis pris d'une émotion à la pensée de ces paysans, vieilles gens fraternellement unies dans le célibat, qui, sensibles plus que l'artiste lui-même aux incertitudes de sa carrière, l'aimèrent comme leur enfant de hasard; il n'est pas jusqu'à la servante Lisbeth, chenue et taillée, semble-t-il, au couperet, que la commisération pour le pauvre délaissé n'embellisse d'un reflet attendri. Au chien et loup rentrant de ses tournées, il voyait fumer sur la table la soupe réparatrice, les pommes de terre odorantes, le saignant morceau de bœuf, et, bercé par le ronflement de la bouilloire, il pouvait croire, en faisant sa sieste, que la chance avait enfin tourné. Longtemps il fut l'hôte de cette maison amie; il ne la quitta que pour aller occuper dans les dépendances de ce royal château de Tervueren, qui depuis s'est effondré dans les flammes après avoir servi d'asile à une haute infortune, un assez vaste atelier où du moins, tandis que sifflait le vent et que tombait la pluie, il pouvait travailler dans la rouge chaleur de son poêle de fonte. Jamais peut-être il ne montra plus de vaillance; les journées étaient trop courtes au gré de son désir pour exprimer les silences des bois, les rumeurs de la plaine, tous les aspects variés de ce joli pays brabançon qui se renfle en ondulations, s'étale en surfaces plates, et, tantôt forestier, tantôt prairial, offre à l'artiste de si multiples ressources. Il ramassait alors ce riche butin dont il a vécu le reste de sa vie; un à un il peignait les petits sentiers encaissés entre leurs talus d'herbes étoilées ou filant à travers les labours derrière les haies ventrues ou çà et là longeant les eaux brillantes des étangs. Personne n'a mieux rendu la placide monotonie des landes baignées par les nues hivernales, ni mieux fait se lamenter les rafales dans les mélancoliques carrefours des bois; personne de toute cette école qui comme lui s'est trempée aux sources vives de la nature. La grâce un peu mièvre de la campagne flamande, alanguie par l'absence de ces grès qui ailleurs crèvent le sol comme à coups d'épaule et le hérissent de crêtes furieuses ou le ravinent de béantes ornières, il l'a indiquée avec le sens délicat qui se mêlait en lui aux énergies du



PAYSAGE D'HIVER.

(Étude au crayon, par H. Boulenger.)

tempérament. Il aimait d'une réelle tendresse ce coin de terre si paysan, dont les villages semblent verdir, oubliés sous les mousses, et qui voit le soir, en ses plates étendues, se mêler si grandement au ciel le geste de ses travailleurs. Tout vibrant de la poésie de ses trouvailles, il emplissait ses carnets, accumulait les esquisses au fond de sa boîte, dessinait, brossait, croquant un mouvement, notant une silhouette, accrochant un ton et de tout cela préparant cette innombrable richesse des portefeuilles qui devait être son héritage, alerte au surplus, actif et plus près de Dieu parce qu'il était plus seul. Les visions le hantaient encore quand, ayant regagné l'auberge, il racontait, sous le rayon de la lampe, aux paysans noyés dans la fumée de leurs pipes, les beaux paysages dont il avait emporté la lueur dans ses yeux; et, chose étrange, ces grossières intelligences, petit à petit familiarisées, avaient fini par le comprendre.

Le nom du peintre n'était plus celui d'un inconnu à cette époque. On savait qu'il y avait là-bas, dans une bourgade, un original qui prétendait n'accepter pour maître que la nature, et fièrement faisait de l'art qui ne se vendait pas, par haine de cet art d'école qui de tout temps a eu son public. Un petit groupe d'indépendants constitué en cercle sous le titre de « Société libre des beaux-arts », et auquel Hippolyte Boulenger se rattachait par son autorité déjà reconnue, fraternisait avec lui dans la même émancipation. Le petit groupe devait bientôt s'élargir et opposer un véritable front de bataille aux résistances des antinaturistes, les ennemis de cette phalange qui arborait pour drapeau le réalisme. Artan, Baron, Louis Dubois, Lambrichs, Rops, Van Camp, quelques autres encore, partagèrent avec notre artiste l'honneur de présider aux escarmouches qui avaient pour théâtre les expositions triennales.

Sans rayonnement encore et perdu dans la masse trouble des débutants, Boulenger avait exposé pour la première fois à Bruxelles, en 1863. Ce tableau initial représentait, ainsi que l'indiquait le livret, un *Paysage avec animaux*. L'an suivant on le retrouvait à l'Exposition des artistes belges, et un peintre d'un renom presque officiel, Jean Robie, lui achetait la *Vue d'Auderghem*. C'était un succès qui payait de bien des attentes, car l'acheteur passait pour être clairvoyant dans ses choix. Cependant l'universelle attention des artistes et de la critique ne devait dater que de cette Exposition de Bruxelles de 1866, où il apparut avec quatre tableaux qui sonnèrent comme des éclats de fanfare. *Un Marais à la Hulple*, *Au bois du roi à Tervueren*, *Fin d'automne* et *Hiver* montraient, sous de belles pâtes façonnées avec un sentiment très juste des valeurs de ton, le nerf d'un tempérament à part et tel qu'on n'en avait point encore vu en Belgique. Je me souviens de vingt lignes enthou-

siastes que j'écrivis, en sortant du Salon, sur le flamboyant aspect de ces quatre toiles bouillantes de jeune sève; le débutant salué maître par l'écrivain vint remercier celui qui, le premier, publiquement appariait son nom au nom retentissant des paysagistes en vogue, et dès ce moment commença entre nous une amitié que la mort seule a interrompue.

Coloriste épris jusqu'à l'exaspération des harmonies rutilantes, le praticien, que l'on contaminait des épithètes d'impressionniste et de révolutionnaire, se doublait, pour les yeux capables de voir, d'un poète ému par le spectacle des choses. Mais il paraissait encore excessif à beaucoup de monde, et je n'excepte pas les membres de la Commission qui reléguèrent aux frises l'envoi imposant du novateur, qu'un peintre osât exprimer les furies de l'automne avec des mélanges de laques sanglantes, de sombres pourpres et de jaunes d'or neuf, jetés tout vifs et braséants sur la toile, à l'imitation de la nature. Largement discuté, Hippolyte Boulenger entrait dans la lumière à la manière des forts. Il vit venir à lui de hardis amateurs qui lui achetèrent ses œuvres (MM. Sève et X. Olin des premiers), et ce va-nu-pieds d'hier, obligé jusqu'alors d'arpenter les routes en sabots, put enfin mirer dans le vernis de ses bottines le clair visage de la Fortune.

Il se replongea plus avant dans son travail solitaire. Toute la semaine piété devant ses paysages, il ne quittait Tervueren que le dimanche; la jaune diligence, hâlée par trois bêtes sautillantes, l'emmenait alors à la ville, tout égayé de ses rêves et de son labeur, et, soit à l'Opéra, soit aux concerts de Dupont, le Pasdeloup bruxellois, il s'emplissait de musique l'âme et les oreilles, ce grand amoureux d'harmonie qui entendait Beethoven à travers le vent, et le vent à travers des fragments de symphonies traînant dans ses souvenirs. Un roman de cœur que devait couronner bientôt le mariage, lui rendait plus chères encore ses échappées d'un jour. Il épousait en effet, en 1870, la femme qui fut l'ange gardien de son existence, hélas si courte! et qui, veuve inconsolée, quand un mal cruel l'emporta, continua à garder vivante, jusque dans les moindres habitudes de la maison, sa chère mémoire d'artiste et d'époux.

Les œuvres se pressent dans cette période heureuse qui s'étend de 1866 à 1870. Je n'en citerai que quelques-unes : le *Fourré dans le parc du roi*, les *Vieux étangs*, la *Messe de saint Hubert*, le *Laboureur*, la *Mare de Duysbourg*, le *Lavoir à Robiano*. Il ne sort pas de ce petit village de Tervueren, qu'en bon ouvrier de la glèbe il retourne dans tous les sens, éventrant le champ en large et en long et lui faisant suer un riche rendement d'impressions saines, filles de cette grasse contrée

flamande où germent abondamment le blé et le houblon, et, comme ceux-ci, gonflées des savoureuses senteurs du terreau natal. Toutefois, l'année de son mariage, il pousse une pointe à Saventhem, le village glorifié par le *Saint Martin* de Van Dyck[1]; mais il n'y reste pas long-temps, et il regagne Bruxelles, qui le rapproche de sa patrie d'adoption, celle du moins à laquelle il a consacré son art. Le temps d'achever son *Josaphat*, motif brillant qui eut pour pendant le *Ruisseau*, ce jaseur et clair ruisseau moiré par l'ombre des berges broussailleuses, et il regagne Tervueren, où un atelier l'attend, meublé de vieux bahuts et prenant jour sur les champs, tout au bout d'un jardin qui est le sien comme sienne est la maison, la vaste maison bourgeoise où il réfugie ses bonheurs.

C'est là, dans le calme de cette retraite qu'il termine son *Allée des Charmes*, brouillard d'or fauve et de verts rouilleux au fond duquel, couverts de leurs chapes de mousse lustrées, se cambrent des files de troncs vermoulus. On ne lui connaissait pas encore cette sagesse d'exé-cution; ce qu'il y avait de hirsute dans ses pratiques antérieures se fon-dait ici sous une touche large et simple, et, surpris, on voyait sortir de la fougue souvent débordée qui donnait à ses paysages une teinte d'ou-trance, la maturité d'un tempérament qui sait se réfréner. Cette belle page fit sensation à l'Exposition bruxelloise de 1873. Boulenger obtint une médaille. L'*Allée des Charmes* est à cette heure au Musée de l'État, et, bien qu'un peu éclipsée par ses deux rivales, la *Vue de Dinant* et la *Vue de Hastière*, marquées celles-là du sceau de l'apogée, elle n'en garde pas moins, en face des troubles tentatives qui l'entourent, la beauté des œuvres durables.

L'école de Tervueren existait, à n'en plus pouvoir douter. Par sur-croît, et comme la souche engendre des surgeons, le robuste apôtre avait suscité autour de lui des disciples, gens de brosse et d'instinct. Je n'en nommerai qu'un, Joseph Coosemans, qui, de timide élève qu'il était alors, devenu presque un émule, a mérité depuis une si légitime réputation. Porte à porte avec eux vivait un autre peintre, animalier celui-là, qui avait eu le bon sens de se loger à la campagne pour être plus près des bêtes qu'il peignait. Jules Montigny, quoique chevronné déjà à cette époque, ne se rattachait pas moins au groupe par la communauté des principes. Tous ensemble convinrent de fonder une Académie. Une Académie, bon Dieu! et pourquoi faire? Rassurez-vous; ce ne fut point

1. Hippolyte Boulenger voyagea peu. Il visita toutefois une partie de l'Allemagne et fit la classique excursion des bords du Rhin, mais en touriste plutôt qu'en peintre. Dinant et Hastière furent à peu près ses seules infidélités à la muse champêtre de Tervueren.



LES FAUCHEURS.

(Fusain, par H. Boulenger.)

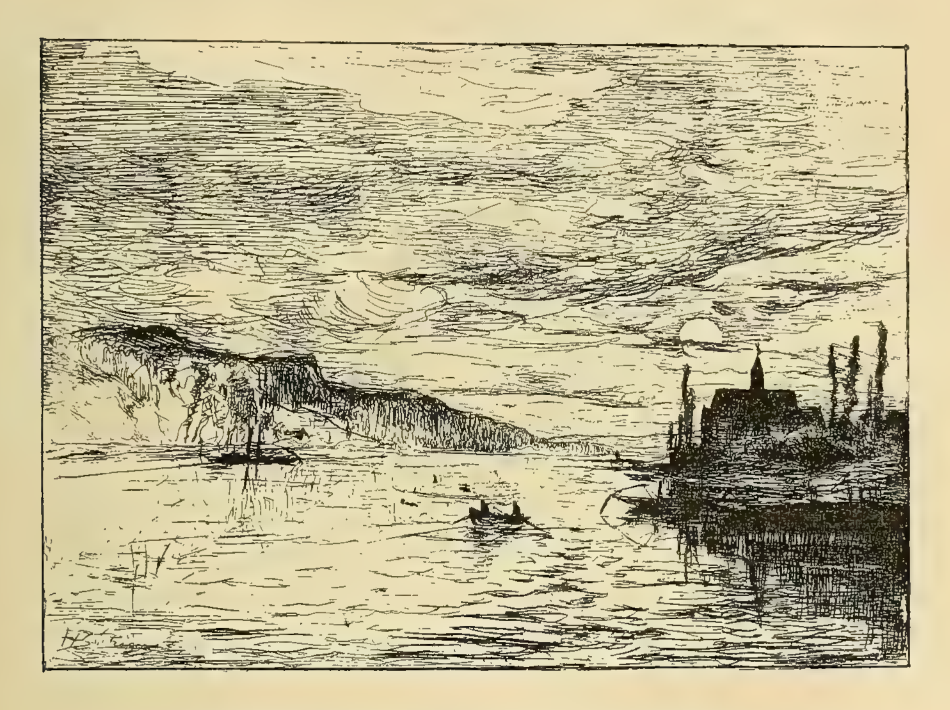
une grave assemblée de docteurs soumise aux règles de la doctrine; comme de bons compagnons, ces fervents se réunissaient pour croquer, en fumant leur pipe, les calleux rustauds engagés comme modèles.

On a pu voir, à l'exposition des œuvres posthumes de Boulenger, les expressives silhouettes que ce rigoureux observateur a su tirer de l'étude des paysans, tantôt les détachant en de grandes lignes découpées comme par le burin, tantôt les massant en de larges méplats résumés. Un grand nombre de dessins attestait une connaissance de la figure humaine qui n'est pas généralement le lot des artistes voués au paysage; tel de ces rapides fusains, charbonné d'ombres profondes, avait le relief estampé et le nerveux modelé des plus belles impressions de maîtres et, par moment, la gravité des attitudes, le trait appuyé, la simplification du détail, rappelaient les nobles et primitives figures de Millet.

Notre artiste touchait alors à la période décisive, à celle où, entièrement émancipé et maître de son art, il allait donner la mesure de sa force. Pourquoi faut-il que le vent cruel de la destinée constamment batte en brèche le fragile échafaudage de l'existence, aussi bien chez les plus grands que chez les plus humbles? L'arbre, épanoui dans sa naissante maturité, devait être foudroyé au moment de sa plus abondante fructification; la mort guettait derrière la haie ce front pensif, absorbé dans les recherches d'une manière plus subtile et plus raffinée. Des esquisses prises sur nature, quelques tableaux terminés, d'autres laissés en suspens, nous montrent les commencements de cette transformation qui n'a pu s'achever; il semble que le peintre, comme par un pressentiment de sa fin prochaine qui élargissait en lui la source des tendresses, ait voulu nous léguer dans ses œuvres suprêmes le testament de son âme, au moment où elle entrevoyait les grandes solutions de l'art.

Ses violences de facture s'étaient fondues dans les délicatesses d'une exécution finement orfévrée. De surchargées qu'elles avaient été, ses pâtes s'étaient faites déliées et transparentes, avec des dessus légers qui avaient le poli de l'émail. Il recherchait les harmonies discrètes, la clarté voilée des tons, les iris reposés où se décompose la lumière, et ses pratiques, devenues presque immatérielles pour atteindre plus vite à l'effet, s'étaient débarrassées de tout ce qui en pouvait alourdir la fraîcheur. Les *Roches d'Hastière*, farouche amas de schiste et de grès qu'il semble avoir maçonné plutôt avec la truelle qu'avec le pinceau, sont la dernière note caravagesque de ce clavier qui va se renouveler dans les tranquilles modulations des gammes blondes. Sa peinture, à ces approches de l'instant funèbre, est souriante sous une surface fleurie, artificielle même à force d'être prise et reprise, et qui par moments s'allume de je ne sais quels

reflets de joyaux, comme si, tenté par les alchimies, l'artiste avait broyé des gemmes sur sa palette (je touche là au défaut de la cuirasse de cette manière dernière), sous ces jeux de virtuosité se cache le sybaritisme d'un esprit pour qui l'art est devenu une sensualité, résumé de toutes les sensualités de la vie. La *Vue de Hastière,* page de la dernière heure et vraie volupté pour les yeux, dit bien, en ses ondoyants arcs-en-ciel et ses pluies diaprées de lueurs, le caprice d'un artiste qui se complait aux



FAC-SIMILÉ D'UNE EAU-FORTE DE H. BOULENGER.

paradis créés par sa fantaisie et volontairement mêle un peu de mirage à la réalité. Les ciels qu'il fait à cette époque trahissent une sorte de soif maladive de la lumière ; il l'absorbe et s'y roule, comme si averti qu'elle allait bientôt cesser pour lui, il avait résolu de s'ensevelir sous une apothéose de clartés. Roses comme des fleurs mystiques, les nuées se défont et croulent dans les océans de l'azur, par dessus les plaines qu'il nous montre se perdant dans la profondeur gris-perlée des horizons; et irrésistiblement entraîné vers de mystérieuses analogies, on pense à ce milieu d'un beau jour, doucement étincelant comme les éthers de son pinceau, et qui tout à coup va se dissoudre dans les ombres d'un déclin prématuré.

Hippolyte Boulenger avait trente-sept ans quand il mourut à Bruxelles, en juillet 1874. Si courte qu'ait été sa vie, il a laissé des traces inoubliables de son passage. Presque toutes les récentes initiatives de l'école naturaliste en Belgique se sont engendrées de ce taureau frappé entre les cornes et dont le sang, pareil à celui de la fable virgilienne, s'est perpétué dans un vol frissonnant de jeunes abeilles.

CAMILLE LEMONNIER.



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE.)



E vingt et unième août, au matin, j'ai continué à travailler avec le signor Mathie à l'exécution du mémoire de M. Colbert, et pendant que nous avons été occupés à cela, MM. les abbés Le Tellier et de Saint-Pouange[2] sont entrés dans la salle sans rien dire. Sitôt que je les ai aperçus, j'ai dit au Cavalier qui ils étaient. Il les a salués et a dit qu'il estimait M. Le Tellier, non pas pour ce qu'il était ministre, mais qu'il avait vu dans son visage qu'il avait une grande cervelle. Après avoir un peu travaillé devant eux, il a quitté son ouvrage et a été quereller celui qui a le soin de la porte de laisser entrer les personnes sans l'avertir auparavant. Quand ils ont été sortis, Mathie a dit au Cavalier qu'il avait réglé une partie de ces logements suivant le mémoire de M. Colbert. Il a reparti que ce travail était inutile, que cette distribution était de la charge du grand maréchal des logis, qui n'aurait aucun égard à tous ces projets, et s'en est, après cela, allé dîner et moi avec lui. L'abbé Butti est survenu, qui m'a donné dix ou douze imprimés de son sonnet, m'a prié d'en présenter un au Roi.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71 et t. XIX, p. 283.

2. Charles-Maurice Letellier. Il était alors maître de la chapelle du Roi et devint en 1671 archevêque de Reims. — Michel Colbert de Saint-Pouange, aumônier du Roi, était, depuis le mois de mai 1665, évêque de Mâcon. Il ne fut sacré que le 12 décembre suivant.

Après le dîner, M. de Créqui est venu et M. le maréchal de La Ferté[1], qui a dit au Cavalier qu'ils étaient voisins, qu'il fallait bien qu'il vît sa maison et vînt dîner avec lui. Dans ce temps-là même, le Roi est venu avec trente ou quarante personnes. D'abord Sa Majesté a dit qu'il faisait chaud et qu'on ouvrît quelques fenêtres. Le Cavalier a encore répété ce qu'il a dit l'autre fois que ces messieurs avaient le Roi à tout moment et qu'ils ne voulaient pas le lui laisser à lui une demi-heure. Il a travaillé cette fois-ci aux yeux. Dès le matin, il m'avait dit qu'il y travaillerait et qu'il y trouvait une chose très difficile à cause que le Roi a le cil des yeux fort long, ce qui ne se peut pas imiter en marbre. Il m'avait dit aussi qu'il en a l'*incassature*[2] bien grande, mais que les yeux ne le sont pas; qu'il faudrait avoir de grands égards à toutes ces choses. Pendant qu'il a travaillé, parfois il s'approchait du Roi et le regardait en face, de côté et d'autre, de bas en haut, et enfin de toutes sortes de manières, et puis se remettait à son marbre. M. le maréchal de Gramont était là avec sa lunette, regardant avec très grande attention. M. Colbert y a demeuré aussi quelque temps, puis s'est retiré. Sa Majesté a beaucoup parlé au maréchal de La Ferté. Pendant ce temps, le Cavalier ne cessait pas de travailler, tantôt à un œil, tantôt à l'autre et un peu aux joues. Ensuite le Mathie a lu le sonnet qu'il a fait au sujet du buste, et dont j'ai parlé ci-devant; après quoi il l'a présenté au Roi.

Quelque temps après, j'ai aussi présenté à Sa Majesté celui de l'abbé Butti. M. de Montausier[3], qui était là présent, demandant s'il était de moi, j'ai montré au Roi l'abbé Butti pour l'auteur. Sa Majesté a dit qu'il le fallait lire. Je l'ai aussitôt, pour cet effet, baillé à l'abbé, lequel s'en est excusé à cause, a-t-il dit, qu'il lui faudrait prendre des lunettes. Sur cela le Roi m'a commandé de le lire, ce que j'ai fait, et après ai distribué le reste des imprimés que j'avais en main à ceux qui en ont voulu. Comme chacun trouvait ce sonnet fort beau et le louait, le Cavalier a pris la parole et dit que j'avais encore d'autres vers au sujet du buste, lesquels étaient venus de Rome. Les ayant cherchés et baillés au Cavalier, il les a lus lui-même à Sa Majesté. Ce sont les mêmes dont il est fait ci-devant mention. Ils ont été beaucoup estimés de tout le monde et de sorte que M. de La Vallière[4] et M. Magalotti[5] en ont pris une copie.

Pendant que le Cavalier continuait de travailler, Mignard *d'Avignon*[6] est venu et a dit à Sa Majesté que M. Colbert l'envoyait prendre la hauteur du Roi pour un portrait en grand, qui se devait envoyer hors de France, et l'a prise avec un ruban bleu, M. Biscarat en tenant un bout et lui l'autre. Incontinent après, le Roi s'en est allé disant au Cavalier qu'il ne pourrait

1. Jacques d'Étampes, marquis de la Ferté-Imbaut, maréchal de France (1651), mort le 20 mai 1668 à 78 ans.

2. *Incassatura*, enchâssure.

3. Charles de Sainte-Maure, duc de Montausier.

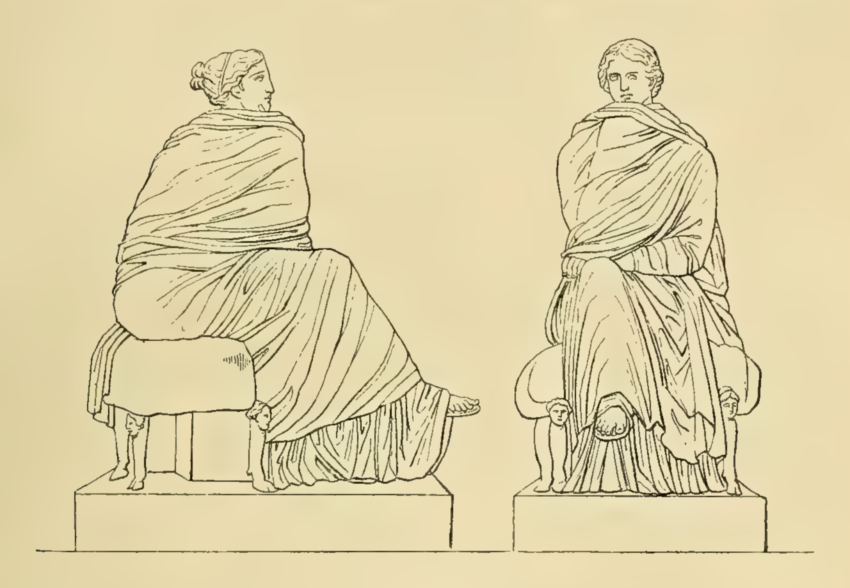
4. Jean-François de la Baume Le Blanc, marquis de La Vallière, frère de Mlle de La Vallière. Il mourut à Paris en 1676 à trente-cinq ans.

5. Le comte Bardi de Magalotti, nommé lieutenant général en 1676.

6. Nicolas Mignard, peintre, né à Troyes vers 1605, mort à Paris le 20 mars 1668. Il avait séjourné longtemps à Avignon et en prit le surnom pour se distinguer de son célèbre frère, Pierre, que l'on appelait *le Romain*.

revenir le lendemain; que, s'il le pouvait, il l'enverrait dire. Le Cavalier a fait voir à Sa Majesté, avant qu'elle fût sortie, le dessin achevé de cet amphithéâtre et a dit qu'outre le logement magnifique qui y sera, il pourra contenir dix mille spectateurs de chaque côté.

Le Roi dehors, le Cavalier s'est jeté sur une chaise, disant à son ordinaire qu'il était abattu extraordinairement par la perte et la dissipation des esprits. Durant ce temps-là, M. de La Vrillière[1] est venu. J'ai dit au Cavalier que c'était un secrétaire d'État. Il ne s'est point avancé pour le recevoir, de sorte qu'il[2] a été quelque temps à regarder le buste, puis l'ouvrage du signor Paul. Après, le Cavalier lui a demandé excuse. L'on a discouru de la sculpture, et au sujet du buste, le Cavalier a répété ce qu'il a dit plusieurs fois, que Michel-Ange n'a jamais voulu faire de portrait, que c'était un grand homme, un grand sculpteur et architecte, que néanmoins il avait eu plus d'art que de grâce, et pour cela n'avait pas égalé les antiques, s'étant principalement attaché à l'anatomie comme font les chirurgiens; ce qui avait donné lieu à Annibal Carrache qui avait, a-t-il dit, *un grande cervellone,* de le railler au sujet de son *Christ* de la Minerve[3]; et à ce sujet a répété ce qui est déjà rapporté en plus d'un lieu de ce mémoire. Il a ajouté aussi que Michel-Ange étant un jour avec le cardinal Salviati, cette Éminence lui dit qu'il voulait lui faire voir des modèles d'un *N...*[4] et les fit venir. Michel-Ange



MNÉMOSYNE, D'APRÈS CLARAC.

(Château de Compiègne.)

1. Louis Phélypeaux, seigneur de La Vrillière, comte de Saint-Florentin, secrétaire d'État.
2. *Il,* La Vrillière.
3. Voyez plus haut à la date du 25 juin.
4. Le nom est resté en blanc dans le manuscrit.

dit qu'ils étaient bien, et se mit à les considérer davantage, pendant quoi le cardinal était allé parler à quelques personnes; qu'à son retour il demanda à Michel-Ange : *No le pare che sono d'un grande valent'uomo ?*. Michel-Ange lui demanda en style florentin : *Ha operato egli?* Le cardinal répondit que non. Alors Michel-Ange dit comme en colère : *Capistra, non dir dunque che è un grande valent'uomo*[1]. A ce sujet M. de La Vrillière a dit qu'à Rome, quand l'on parle de quelque peintre ou de quelque sculpteur, l'on demande d'ordinaire : *Dove è l'opera*[2]? Après cet entretien, il a vu les dessins du Louvre, et pendant M. d'Armagnac est venu avec Benserade qui les regardait. M. d'Armagnac a dit au Cavalier que c'était un des beaux esprits de France. Il l'a bien reçu, puis s'est enquis à M. d'Armagnac où était M. d'Harcourt, son frère, et a dit après que c'était un homme bien signalé dans le monde. Lorsque ces messieurs ont été sortis, j'ai demandé au Cavalier si nous irions à Maisons, il m'a reparti, l'abbé Butti présent, qu'il voudrait bien ne le dire que le lendemain.

Le vingt-deuxième, M. de Laon[4] et M. le marquis de Cœuvres[5], son frère, sont venus voir le Cavalier. Ils ont renouvelé connaissance du temps qu'ils étaient à Rome avec le maréchal d'Estrées[6] leur père. Il leur a montré l'épigramme de l'abbé Filippi, c'est celle envoyée de Rome au sujet du buste qu'il avait montrée le jour précédent au Roi. M. Bellinzani a amené M. Boucherat[7] et quelques autres, qui ont vu le buste, et, après, les dessins du Louvre. Ces messieurs sortis, M. de Turenne est venu, lequel n'a guère arrêté. J'ai reparlé au Cavalier de la partie de Maisons, et de prendre un jour pour cela. Il m'a dit qu'il n'y voulait pas dîner, et qu'on y pourrait aller lundi. Le soir, l'abbé Butti étant venu, je lui ai dit la difficulté que faisait le Cavalier d'aller dîner à Maisons, qu'il serait difficile de voir la maison et les dehors si l'on ne part qu'après dîner, de sorte qu'il l'a tellement prêché, lui faisant connaître que cela ne serait pas bien, ayant déjà manqué une fois sur faux prétexte, qu'il est demeuré d'accord d'y aller dîner. Je l'ai aussitôt écrit à M. le commandeur de Souvré, et j'y suis allé après, mais je ne l'ai pas rencontré.

Le soir, le Cavalier a été aux Feuillants, lesquels, après sa prière, lui ont fait voir leur sacristie, qui est belle et remplie de quantité d'argenterie. Ils lui ont dit que leur église a été bâtie par la Reine Marie de Médicis, mais que

1. « Ne vous paraît-il pas qu'ils sont l'œuvre d'un homme de grand talent ? — A-t-il exécuté ? — Non. — Morbleu, ne dites donc pas que c'est un homme de grand talent. »

2. « Où est l'œuvre ? »

3. Henri de Lorraine, comte d'Harcourt, s'était signalé, entre autres, en Italie, par la victoire de Quiers, le ravitaillement de Casal et la prise de Turin.

4. César, cardinal d'Estrées, évêque de Laon de 1655 à 1681.

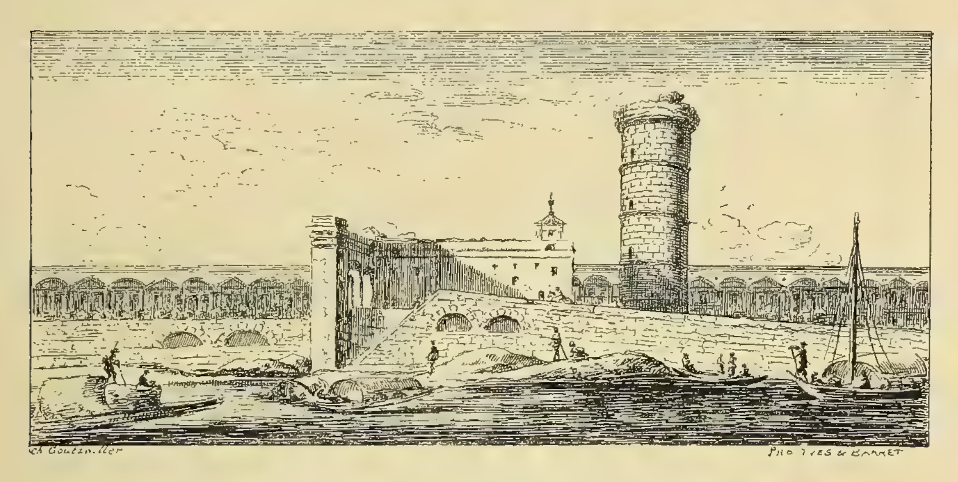
5. François-Annibal d'Estrées, marquis de Cœuvres, mort le 11 septembre 1698 dans sa cinquantième année.

6. François-Annibal d'Estrées, maréchal de France, duc et pair, avait été ambassadeur à Rome en 1621 et de 1636 à 1642.

7. Louis Boucherat qui, trois mois plus tard, le 1er novembre 1665, fut nommé chancelier et garde des sceaux.

Henri IV disait souvent : « Ma femme bâtit l'église des Feuillants, mais elle la bâtit de mon argent. »

Le vingt-troisième, je suis allé chez le Cavalier, qui n'était pas encore achevé d'habiller. Il m'a prié cependant de lire A Kempis[1], comme un livre fort excellent. « C'était, m'a-t-il dit, le livre de saint Ignace. J'en lis tous les soirs un chapitre avec mon fils et la famille ; chacun y trouve toujours ce qui le concerne ; le livre de *Philotée*[2] est encore fort excellent, c'est le livre que le Pape estime le plus. » Je lui ai dit qu'il en pouvait estimer l'auteur, puisqu'il l'a canonisé[3]. Il m'a répondu qu'il était vrai, et que saint François de Sales par son testament avait donné à Sa Sainteté sa chemisette et sa tasse,



TOUR NEUVE DE L'HOTEL DU GRAND PRÉVOT ET GALERIE DU LOUVRE.

(D'après Silvestre.)

que depuis le Pape avait toujours bu dedans et ne quittait jamais cette chemisette. Le Cavalier étant habillé, nous sommes allés aux PP. de l'Oratoire, nous deux tout seuls, les signori Paul et Mathie n'étant point encore habillés. Le Cavalier a communié, et après, sortant de l'église, Mathie, qui était venu depuis avec son fils, lui a parlé à l'oreille. Il m'a demandé ensuite d'aller au Louvre, où nous nous en sommes allés. Il a été premièrement à la chapelle, où il n'a demeuré que peu de temps. Il m'a dit après qu'il en a été sorti qu'elle n'était guère belle. « Aussi, lui ai-je reparti, n'est-ce qu'une chapelle qu'en attendant. »

Nous avons été ensuite à l'appartement du Roi, où l'on m'a dit que Sa Majesté s'allait faire saigner du pied, dans l'appartement neuf de la Reine Mère. Étant descendus, nous avons trouvé M. le maréchal de Bellefonds,

1. L'*Imitation de Jésus-Christ*, attribuée longtemps à Thomas A. Kempis.

2. C'est-à-dire l'*Introduction à la vie dévote* dédiée à Philotée, de S. François de Salles.

3. Quelques mois auparavant (19 avril 1665), Alexandre VII avait canonisé François de Sales, qu'il avait béatifié en 1659.

lequel m'a dit que quand Sa Majesté aurait été saignée, il lui dirait que le Cavalier était là. Étant resté dans l'antichambre, Vigarani y est venu et a abordé le Cavalier; là l'on s'est mis, en attendant, à discourir de diverses choses, et entre autres de l'architecture, et que c'est un art difficile, auquel pour pouvoir réussir il faut joindre la pratique et la théorie ensemble. Vigarani a dit qu'il était bien nécessaire à un architecte d'être géomètre et de savoir la perspective. Le Cavalier a ajouté qu'un des points le plus important était d'avoir un bon œil pour bien juger des *i contrapposti* [1], que les choses nous paraissent non seulement ce qu'elles sont, mais eu égard à ce qui est dans leur voisinage, qui change leur apparence. Il a donné un exemple de ceci : qu'il avait fait autrefois une statue, laquelle finie, la tête en paraissait petite, quoiqu'elle eût sa juste grandeur, d'une neuvième partie, comme elle doit être au corps d'un Christ, non pas d'un Bacchus ou d'un Mercure, où il dit que l'on fait de différentes proportions. Cette tête paraissant petite, et à lui et à un de ses amis, cela l'obligea de la remesurer diverses fois, et à mesurer encore aussi l'*Antin* [2] et l'*Apollon* [3], et trouva toujours, a-t-il dit, qu'il n'y avait pas de différence, mais qu'enfin, à force d'examiner et de raisonner, qu'il découvrit que c'était un morceau de draperie posé sur l'épaule de la figure qui produisait cet effet, et, l'ayant beaucoup diminué, cela changea tout à fait l'apparence de cette tête, après quoi cet ami étant revenu et voyant cette figure, dont la tête paraissait d'une juste proportion, il en fut tout étonné, et ne put s'imaginer comment il y avait donné du remède.

Il a allégué encore après à ce sujet le portail de l'église de Saint-Pierre de Rome et les loges, qu'il a faites de part et d'autre, afin de le faire paraître plus haut par l'opposition de ces corps beaucoup moins élevés que ce portail, et a dit que cela avait réussi, comme il l'avait imaginé. Continuant à discourir sur les apparences des objets, il a dit qu'un homme vêtu d'une seule couleur paraîtra plus grand qu'un autre de même taille, dont le pourpoint est d'une couleur et les chausses d'une autre, et le bas encore d'une autre. Je lui ai dit que je le croyais aisément et pensais même que c'était la raison pourquoi un palais où règne un seul ordre depuis le bas jusqu'en haut paraîtra plus grand qu'un autre de même hauteur, où sont employés divers ordres les uns sur les autres. Il a dit qu'il était vrai, et a ajouté à cela que qui verrait sur la mer un mille en longueur, où l'objet est uniforme, il paraîtrait à l'œil bien plus long qu'un mille sur terre où le terrain est de différentes couleurs. Ensuite il a parlé de machines et a dit à Vigarani que, quand il voulut élever l'obélisque de Saint-Pierre, le marché en ayant été conclu dans une congrégation [4], l'on y apporta après un modèle avec une offre de faire ce même ouvrage à un tiers moins de dépense et qu'un cardinal de cette congrégation fut d'avis d'attendre huit jours, pendant lesquels l'on ferait une expé-

1. « Les contrastes. »

2. L'Antin (et même quelquefois le *Lantin*), abréviation encore usitée dans les ateliers pour désigner la statue antique de l'*Antinoüs* (au Vatican) dont les proportions ont, depuis la Renaissance, servi de règle aux artistes. Elle avait été, du temps de Bernin, mesurée par Poussin et l'Algarde, suivant Félibien.

3. L'Apollon du Belvédère.

4. *Congrégation*, conseil.

rience pour cette proposition, dont le modèle n'était qu'en petit, et que par l'examen l'on trouva qu'il eût fallu une vis à cette machine d'un mille de long et des géants pour la tourner. « Il est ainsi, a-t-il dit, de la plupart des propositions de machines. » Il ajouta, après, que l'on fit venir à Rome, sous le pontificat de Paul V [1], un Français qui, en ce temps-là, avait grande réputation pour les eaux, le Pape en voulant avoir dans la vigne de Borghèse ; qu'il dit franchement qu'il pouvait faire une machine qui en élèverait une certaine quantité, mais qu'elle ne pouvait durer que douze ou quinze ans, et de fait ne dura que ce temps-là, sans que depuis l'on ait pu la raccommoder.

Il s'est bien passé une heure à discourir de ces choses et autres, en attendant; après quoi le Cavalier m'a demandé à s'en aller. Je lui ai dit qu'il fallait auparavant que j'en avertisse M. de Bellefonds, afin qu'il ne dît pas au Roi qu'il était là après qu'il s'en serait allé. Étant entré pour ce sujet dans l'appartement, j'ai aussitôt appris que le Roi avait commandé de faire entrer le Cavalier, et je le suis allé prendre. M. le maréchal de Gramont, qui s'était avancé, lui a montré en entrant, parmi beaucoup de statues et de bustes qui sont dans ces premières chambres, la *Diane d'Éphèse,* qu'il lui a louée comme une statue estimée belle. Le Cavalier l'ayant beaucoup considérée, l'a trouvée belle. Il a vu le *Bacchus* ensuite, qu'il a trouvé fort beau, et la *Poppée* [2], à la réserve de la tête. Il a dit, voyant le *Faune qui danse,* qu'il voyait cette statue mal volontiers, lui faisant connaître qu'en comparaison il ne savait rien. Étant passé outre, il a été dans la chambre où le Roi était au lit et venait d'être saigné du pied. Ce lit était de velours amarante, en broderie d'or

1. Paul V régna de 1605 à 1621.

2. Quelle est cette figure de *Poppée?* Le musée du Louvre ne possède aucune statue inscrite sous ce nom et même, sauf celle de *Rome,* aucune statue de femme assise. Nous en serions donc réduit à des conjectures si Sauval ne l'avait décrite dans ses *Antiquités de Paris* (t. II, p. 176). Elle appartenait encore, lorsqu'il la vit, au cardinal Mazarin, après la mort de qui, par acquisition ou par don, elle vint en la possession du Roi. Voici comment il en parle :

« La merveille de ce bel appartement (la galerie basse du palais Mazarin), dit-il, est sans doute une figure de Poppée sortant du bain ; elle est grande comme nature, assise dans une chaise antique et enveloppée jusqu'au menton d'un grand drap mouillé dont les plis ne cachent rien de la grâce ni des proportions de son beau corps ; on découvre sur son visage toutes les qualités d'une beauté achevée. Outre sa majesté, l'attitude en est gracieuse, la draperie en est incomparable; son siège se ressent de la mollesse et de la magnificence du siècle de cette impératrice. En un mot, sa figure entière est admirée de tous les curieux et part assurément de la main de quelqu'un de ces illustres sculpteurs qui florissaient à Rome sous Néron. »

Une description aussi précise nous a permis de reconnaître cette *Poppée* dans une des statues antiques du Cabinet du Roi, gravées par Claude Mellan, qui la donne comme une Agrippine. Depuis elle a encore été débaptisée, car c'est sous les noms de Mnémosyne et de Polymnie qu'elle est représentée dans les *Monuments antiques du musée Napoléon,* des frères Piranesi (t. I, p. 97, planche LI) et dans le *Musée de sculpture* de Clarac (t. III, p. CCLXII, planche 329. n° 978).

Elle a du reste changé aussi souvent de place que de nom.

Du temps de Clarac elle était au pied du grand escalier des Tuileries, d'où sous Louis-Philippe elle passa dans le vestibule. D'après des indications que je dois à l'obligeance de M. Charles Ravaisson, sous le second Empire, elle fut montée au haut du grand escalier où se trouvait aussi une copie qui en avait été faite au XVII[e] siècle. Enfin, en 1871, elle fut transportée au palais de Compiègne d'où j'espère qu'on la fera bientôt revenir, car sa vraie place est au musée du Louvre, où pourtant elle n'a jamais figuré.

La tête de cette statue n'est point antique, ce qui motivait la réserve de Bernin.

fort relevée, comme l'était la tapisserie de la chambre et des antichambres, que le Cavalier avait considérée, et les beaux cabinets qui y sont. Autour du lit du Roi il n'y avait point de balustrade, mais sur l'estrade il y avait un grand nombre de vases d'argent où l'on avait mis des tubéreuses. Après avoir regardé quelque temps toutes ces choses, il a dit que les ornements de cette chambre et des voisines étaient ornements pour les dames, mais que ceux des premières, par où il avait passé, où sont les statues et les bustes, étaient ornements pour les hommes. S'étant mis vis-à-vis du pied du lit du Roi, dont tous les rideaux étaient tirés, et qui était environné de personnes de la plus haute qualité, Sa Majesté lui a dit qu'elle ne le verrait de trois jours, mais qu'en son absence il pouvait travailler aux cheveux du buste. Il a répondu qu'il y travaillerait aussi; qu'il osait dire à Sa Majesté que ce n'était pas chose aisée, voulant arriver à donner à ces cheveux la légèreté, comme elle est au naturel; que, pour cela, il fallait combattre contre la matière, qui est d'une nature contraire; que si Sa Majesté avait vu sa *Daphné*, elle connaîtrait que le travail qu'il y avait fait en cette espèce ne lui a pas mal réussi. M. de Créqui a parlé ensuite de sa statue de la *Vérité*, qui est chez lui[1], à Rome, comme d'un ouvrage parfaitement beau. Le Cavalier a dit qu'il l'a fait pour le laisser à sa maison, que la figure du Temps, qui porte et montre cette Vérité, n'est pas achevée; que son dessein est de le représenter la portant par l'air, et de montrer par même moyen des effets du temps, qui ruine et consume enfin toutes choses; que dans son modèle il a fait des colonnes, des obélisques, des mausolées, et que ces choses, qui paraissent renversées et détruites par le temps, sont elles qui le soutiennent en l'air, et sans lesquelles il n'y pourrait être, « quoiqu'il ait des ailes », a-t-il dit en riant. Il a ajouté qu'à la cour de Rome c'est présentement un commun proverbe de dire : « La Vérité n'est que chez le Cavalier Bernin. » Sur cela, il a conté à Sa Majesté un endroit d'une de ses comédies, où quelqu'un dépeignant ses malheurs et injustes persécutions, qu'il souffrait, pour l'en consoler quelqu'un lui dit de prendre courage, que la calomnie ne régnera pas toujours, que le temps enfin découvre et montre la vérité, à quoi cet infortuné répond : *E vero, ch'il tempo la scopre, ma spesso non la scopre a tempo*[2]. Le Roi a témoigné que la pensée lui plaisait beaucoup. M. le commandeur de Jars, ou quelque autre, ayant parlé de ses autres comédies, comme de l'embrasement du théâtre et du débordement du Tibre, il a conté, pour divertir Sa Majesté, la manière dont il avait représenté ces choses, et le soleil levant aussi, lequel plut tant à tout le monde. Il a dit que ce qui lui en plaisait à lui, faisant toutes ces choses dans sa propre [maison], et à ses dépens, c'est que la dépense ne lui en coûtait que trois baïoques.

1. Chez Bernin, « *In casa Bernina* », comme dit Baldinucci (p. 105).
2. « Il est vrai que le temps la découvre, mais il ne la découvre pas toujours à temps. »

LUDOVIC LALANNE.

(La suite prochainement.)

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. [1464]



EUGÈNE FROMENTIN

PEINTRE ET ÉCRIVAIN

(QUATRIÈME ARTICLE [1].)



Le tableau de la *Lisière d'oasis pendant le sirocco* est le pont jeté entre les premières manières de peindre de Fromentin et celle qu'à partir de 1861, avec des fluctuations, des temps d'arrêt, des battues à droite et à gauche, des tâtonnements, il a finalement suivie et perfectionnée sans relâche. Il marque avec une grande netteté le premier besoin de rendre les valeurs de ton plutôt dans leurs finesses et dans leurs accords que dans leurs oppositions, un souci passionné de rompre sa main au clavier des couleurs changeantes de la nature et de ses gammes monochromes, et

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII, p. 401, t. XVIII, p. 84, et t. XIX, p. 240.

de s'élever enfin vers l'idéal haut placé des peintres de la lumière. Les gens avisés ont pu déjà pressentir, dans l'auteur de la *Lisière d'oasis*, un des harmonistes les mieux doués de l'école française. Corot, le grand harmoniste, l'a converti à ses grâces exquises, et sa doctrine se greffe sur les influences que j'ai soulignées précédemment. Le gris, le gris divin de Corot intervient sous le pinceau de Fromentin pour envelopper les lignes et les adoucir. Il est dès lors, presque sans qu'il s'en aperçoive, sa préoccupation inquiète et constante. Pour le moment il en sent d'instinct tout le prix, — ce qui n'était pas sans mérite dans un temps où le courant romantique précipitait encore les artistes vers les excès du ton monté et les grandes oppositions de couleurs — ; plus tard, par la plume, par la parole et par le pinceau, il s'en posera l'apôtre éloquent. Les gris s'insinuent dans son coloris pour en doubler les délicatesses sans rien lui ôter de ses énergies prime-sautières, gris d'argent, gris d'améthyste ou de turquoise. Le gris bienfaisant, c'est l'air, c'est l'enveloppe, c'est la douce atmosphère. Voyez Velazquez, voyez Ruisdael et Brauwer, Van Goyen et Teniers, Chardin et Prud'hon, voyez enfin notre cher et regretté Corot, dont l'importance dans le mouvement naturaliste de l'art contemporain sera appréciée bientôt, espérons-le, à sa complète valeur.

Marilhat, Decamps, Delacroix, — celui-ci non au point de vue des procédés, mais au point de vue des ressources du coloris, et, au vrai, plutôt par l'admiration passionnée que Fromentin affirme en toute occasion pour son génie que pour le parti qu'il en tire dans son œuvre, — et par-dessus tout Corot : tels sont les maîtres, dans les modernes, avec lesquels le chantre du Sahel a gardé les plus naturelles et les plus persistantes affinités. Marilhat avait eu les adorations de sa jeunesse ; sur le tard, Corot resta son dieu suprême. Il l'aimait, le comprenait et l'admirait avec un enthousiasme vraiment communicatif. Il disait, sans détours et presque avec violence, lui qui aimait en tout les nuances et les tempéraments, que Corot était le grand maître, la source vive et généreuse à laquelle l'école devait s'abreuver. Quand on le mettait sur ce terrain, sa conversation s'animait d'une ardeur singulière. Je me souviens d'un entretien que j'eus un matin avec lui, dans son atelier, sur le peintre du *Souvenir de Marissel*, ce chef-d'œuvre unique, de nature sentie et rendue, que nous avons vu reparaître il n'y a pas longtemps à la vente Laurent Richard. Fromentin était de belle humeur, son esprit était allègre, sa parole en verve. Tout ce qu'il me dit de Corot, de son rôle, de ses hardiesses novatrices, de son sentiment incomparable de la lumière, de son adorable sensibilité, de son sens exquis du ton juste, était à

retenir, et j'eusse voulu être un sténographe. C'était un merveilleux article improvisé, dont le fond résumait de vigoureuses convictions. Je sentais, sous le tour éclatant et comme ailé des paroles, une émotion



ESQUISSE AU CRAYON DU « FAUCONNIER ARABE ».

(Fac-similé d'un dessin d'Eugène Fromentin.)

vive, une opinion longuement réfléchie et étudiée. « D'ailleurs, s'écria-t-il en manière de conclusion, il faut que je trouve le temps, avant de mourir, d'écrire ce que je pense de notre vieux Corot! » Il n'eut pas ce temps, et c'est à jamais regrettable, car les choses qu'il eût écrites

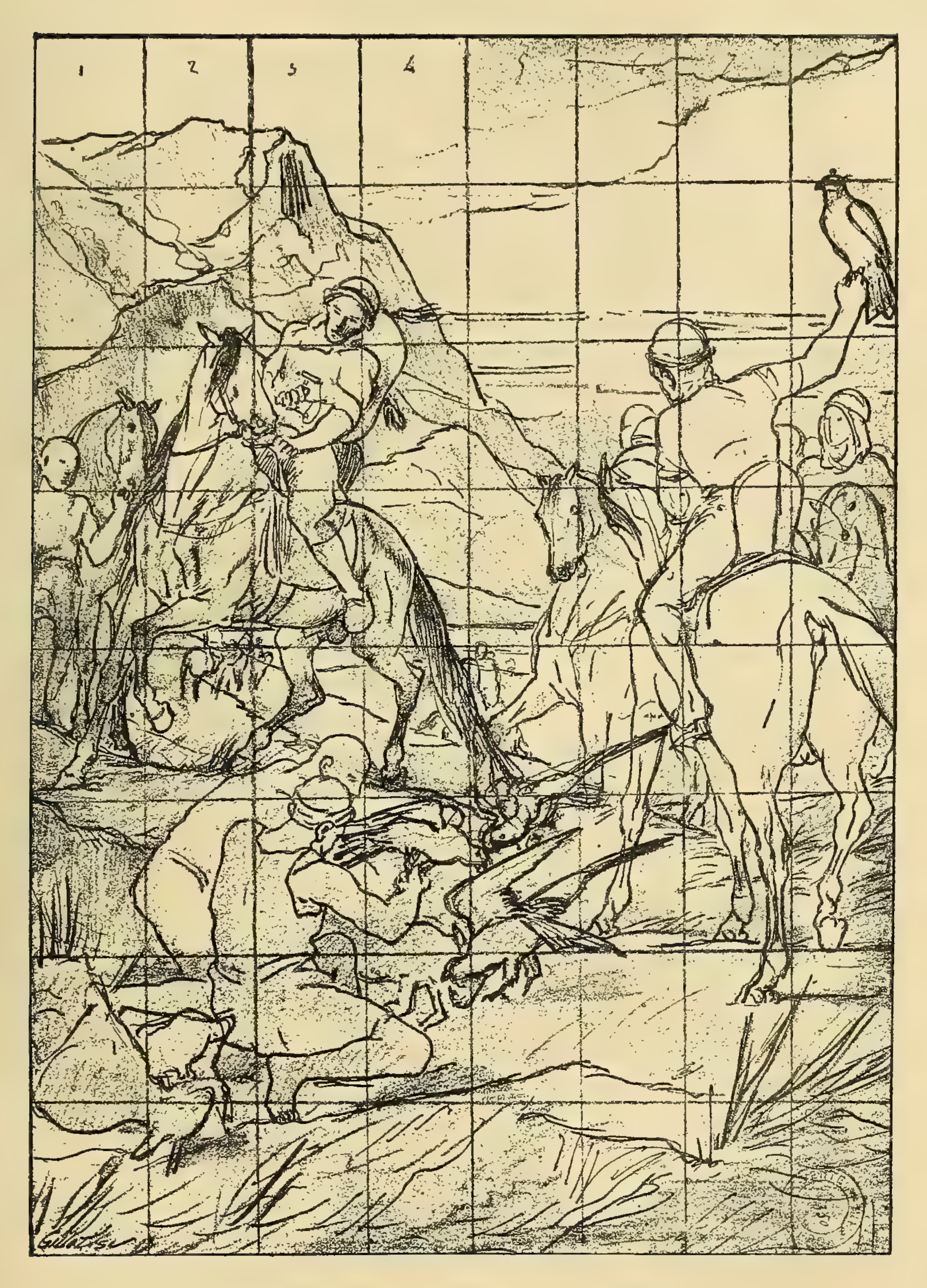
eussent été d'un précieux enseignement. Qui les écrira maintenant?

En même temps, ses jugements sur la peinture de Corot auraient jeté des lueurs très vives sur la sienne propre, surtout sur les efforts de ses dernières années. Il est certain que, sans Corot, Fromentin n'eût pas peint ce délicieux petit chef-d'œuvre, *Une marche d'Arabes dans le désert*[1], où le gris revêt les plus pénétrantes poésies.

Donc, pour en revenir à l'année 1861, Fromentin, jusqu'à la *Lisière*, peint avec une sécheresse relative; son coloris, retenu vers les gammes chaudes, est puissant, éclatant même, et d'une intensité très vibrante, avec des émaux d'une grande richesse, mais il manque de fondu, de transitions et d'enveloppe; le procédé, très uni, est cependant rigide d'aspect; la pâte, très transparente dans les lumières et dans les tons francs, particulièrement dans les verts et les rouges, est opaque dans les ombres et sourde dans les demi-teintes; la trame est d'un tissu très serré, mais la broderie manque de souplesse.

A partir du Salon de 1861, au contraire, Fromentin se montre avec des qualités nouvelles. D'abord, il s'est élevé de l'étude au tableau; il a quitté le Sahara pour le Sahel, le soleil de l'été pour les fraîcheurs et les verdures du printemps. Il cherche à peindre clair, et peu à peu à peindre plus lié et plus frais; son instinct si juste lui conseille de fuir le noir comme un mortel ennemi, ce noir voulu de certains peintres qui croient ainsi imiter les vieux maîtres. Tous les gris fins, qui sont les demi-teintes lumineuses du blanc, apparaissent insensiblement sous son pinceau, de tableau en tableau plus flexible et plus léger. Après s'être montré coloriste distingué, il devient ce qu'il est resté, un harmoniste du sens le plus subtil. Il justifie beaucoup mieux qu'à ses débuts l'expression si topique de Sainte-Beuve, et « vise à ses plus grands effets en combinant merveilleusement des procédés moyens ». Comme la montée de son ambition est constante et qu'il est d'une probité inflexible avec lui-même, une fois sollicité dans cette voie, essentiellement plus picturale, son métier progresse sans arrêt. On peut dire, en un certain sens, c'est-à-dire au point de vue des qualités techniques, que ses derniers tableaux, s'ils n'ont plus la même franchise d'impression et la même vivacité d'effet que ses premières œuvres, sont les meilleurs. Et, dans cette forme définitive de son talent, il devait beaucoup à Corot; il le confessait très sincèrement. Sans doute, on peut expliquer cette évolution par cette remarque essentielle, que Fromentin

1. Voir la gravure qu'en a donnée la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII, p. 470.



PREMIÈRE PENSÉE DU TABLEAU DE LA « CURÉE ».

(Fac-similé d'un dessin d'Eugène Fromentin.)

ne peint plus, à dater d'une certaine époque, que de souvenir, avec la liberté réfléchie d'un homme qui vit sur un fond amassé en lui-même et affine à l'extrême ses sensations.

Je remarquerai encore qu'une tendance bien personnelle des études de Fromentin va en s'accusant à dater de l'année 1861 : je veux parler de son amour très grand pour les chevaux. Le cheval joue un rôle de plus en plus fréquent dans ses compositions : cheval élégant, aristocratique, cheval de sang aux allures vives et fières, ayant sa poésie, son langage à lui. Le cheval de Fromentin m'a toujours particulièrement intéressé. Jamais il n'est insignifiant ni même ordinaire. On comprend à ses mouvements, à son regard, aux variétés de sa forme et de son pelage, qu'il a été peint par une main amie. Cependant, malgré sa connaissance si intime des habitudes, des formes et des pelages si divers du cheval, j'entends du cheval arabe, qu'il a été chercher dans son milieu et qu'il a rendu dans son cadre, c'est peut-être pour le dessin si difficile de cet animal et pour son anatomie essentielle, que Fromentin laisse le plus visiblement percer l'insuffisance de ses études premières. D'ailleurs, si l'on s'en rapportait au témoignage d'un de ses camarades d'atelier, Alex. B..., qui avait travaillé avec lui au manège, en même temps que Pils peignant alors le *Passage de l'Alma*, il faudrait noter que Fromentin a bien plus souvent et beaucoup mieux dessiné le cheval, de souvenir ou d'intuition, j'allais dire de chic, que d'après la nature. Ceci ne me surprend pas. Pendant tout le courant de sa carrière de peintre, on peut dire que le cheval a été pour lui l'objet d'une lutte acharnée et bien des fois décevante. Ses épanchements intimes, ses lettres en portaient souvent la trace. Il s'irritait avec amertume des obstacles qu'il rencontrait là plus qu'ailleurs. Je ne citerai, comme preuve, qu'une lettre adressée de la Rochelle, en septembre 1874, à M. Charles Busson, le paysagiste, un de ses meilleurs amis. Je ne me refuserai pas le plaisir de la donner presque entière, d'autant que certaines notes un peu vives de découragement jettent un jour curieux sur des côtés peu connus de sa nature d'artiste et tendent à confirmer ce que je disais plus haut :

Saint-Maurice, vendredi soir, 18 septembre.

Pardonnez-moi, cher ami, jamais je ne vous ai abandonné pareillement. Il est vrai que jamais je n'ai, un mois durant, mené pareille vie. Cependant votre lettre fort triste exigeait que j'y répondisse sur l'heure. Elle m'a fort affligé. Et je ne vous en ai rien dit. Voilà surtout ce dont je m'accuse. Si je vous avais su parfaitement content, je me ferais moins de reproches. Avez-vous au moins repris courage?

Deux études manquées, dites-vous. D'abord le sont-elles? Rappelez-vous qu'avec

un tableau deux ou trois fois perdu vous avez finalement fait la meilleure de vos œuvres et, au lieu d'un échec, saisi un grand succès. N'en serait-il pas de même de vos tentatives momentanément compromises? Et puis, le fussent-elles tout à fait, il vous resterait deux mois, trois mois peut-être, c'est-à-dire grandement le temps de vous rattraper, de faire de nouvelles études et de les réussir. Ne vous demandez pas trop, et que le tableau du Salon vous serve de point d'appui sans vous rendre trop exigeant. Il faut qu'il vous rassure et ne vous entrave pas. Dites-moi, si vous n'avez pas perdu toute amitié pour votre ami, où vous en êtes présentement. . . . .

.....Pour moi, cher ami, j'ai beaucoup pioché, Je n'ai même fait que cela tous les jours et tout le jour. Sauf une course à la Rochelle et trois visites de parents, et les quelques moments donnés hors de chez moi à Armand, je n'ai pas cessé d'appartenir à mon travail. Cette lettre est la *première* que j'écris depuis mon arrivée. Ce simple détail vous donnera l'idée de l'emploi de mon temps.

J'avais, vous le savez, *Euloge* et un cheval arabe. J'ai fait de l'un et de l'autre, malheureusement sans beaucoup de méthode, apprenant tout et n'étudiant rien bien à fond. De sorte qu'après avoir beaucoup, mais beaucoup travaillé, je ne suis, moi non plus, pas content de moi. Je ne suis guère plus avancé qu'avant dans la connaissance exacte de mon animal. C'est un monde à étudier. Je commence à peine, non pas à le rendre, mais à en comprendre les proportions, et, quant à la science des détails les plus nécessaires à la simple construction, je n'en sais pas le premier mot. La seule utilité peut-être des nombreuses études ou croquis que je rapporte, c'est d'avoir changé de lumière et d'atelier, et d'avoir à Paris, sous les yeux, pour me soutenir et guider, quelque chose qui par l'aspect rappelle un peu plus la nature.

Avec un mois de plus, j'apprendrais certainement ce que je veux savoir. Mais ce mois je ne l'ai plus. Nous partons vendredi prochain. C'est donc à recommencer l'année prochaine, si je vis, et si je ne suis pas trop vieux. J'ai pris à ces exercices vraiment pénibles, mais attachants, le goût de l'étude; c'est là le plus clair de ce que j'y ai gagné.

Je renvoie *Euloge* dans trois jours. Je vais m'occuper, à mon grand regret, de vendre *Salem*, dont je ne saurais que faire, et nous déménageons.

Au vrai, je suis las. Et j'aurai besoin de me reposer à Paris. Drôles de vacances! J'en attendais mieux. Ce n'est pas faute d'assiduité, d'efforts et de continuel labeur, si je n'ai pas obtenu mieux. Mais vous savez que je suis un pauvre copiste. Ce que je ne sais pas, je ne le vois pas. Je rends beaucoup mieux ce que je devine que les choses que je consulte. Il en résulte que mes vraies études sont détestables. Je découvrirai peut-être, dans un mois ou deux, qu'à mon insu j'ai appris. Souhaitons-le.

En voilà trop long sur moi. . . . .

.....Il est dix heures et demie. Je vous quitte pour me coucher. Car, le soir, je tombe de fatigue, comme un ouvrier, après sa tâche, qui commence de bonne heure.

EUGÈNE F.

Les très nombreux dessins de chevaux qui ont paru à la vente posthume témoignent mieux encore de ses efforts. Le mouvement en est toujours d'une justesse extrême. La bonne moitié des études peintes qu'il a laissées étaient aussi des études de chevaux. Il y en avait notamment une série, quelques-unes de la plus fine qualité, portant la date

de 1874 (nos 43 à 63 du catalogue de vente); j'ai tout lieu de penser que ce sont les études faites à la Rochelle. Je ne veux pas quitter les chevaux sans citer ce beau passage du *Sahel* sur le cheval arabe : « Douce et vaillante bête ! Dès que l'homme a posé la main sur son cou pour en empoigner les crins, son œil s'allume, et l'on voit courir un frisson dans ses jarrets. Une fois en selle et la bride haute, l'homme n'a pas besoin de lui faire sentir l'éperon. Elle secoue la tête un moment, fait résonner le cuivre ou l'argent de ses harnais; son cou se renverse en arrière et se renfle en un pli superbe; puis le voilà qui s'enlève, emportant son cavalier avec ces grands mouvements de corps qu'on donne aux statues équestres... »

Le Salon de 1861 a montré une des meilleures toiles de chevaux de Fromentin, les *Cavaliers revenant d'une fantasia*, et l'une de ses plus curieuses, au point de vue des singulières recherches de la couleur, les *Courriers du pays des Ouled-Nayls, au printemps* (la *Gazette* en a donné une reproduction [1]; c'est la seconde planche de notre ami et collaborateur Jules Jacquemart). En même temps il exposait : les *Bergers sur les hauts plateaux de la Kabylie*, un spectacle austère et triste, rencontré sur la route de Médéah à Boghar; le *Lit de l'oued Mzi*; la gracieuse toile des *Maisons turques, à Mustapha d'Alger*; et *Une ancienne Mosquée, à Tebessa*. En 1863, il donne le calme et mélancolique tableau du *Bivouac arabe au lever du jour*, dont les chétives fumées, sur le ciel glacé du matin, donnent une si nette perception, par un détail admirablement observé, de la dureté farouche de la vie nomade; le *Fauconnier arabe*, une de ses œuvres les plus brillantes entre les petites; et la *Chasse au faucon, en Algérie*. Il a répété souvent, à l'huile, à l'aquarelle, au crayon, ce fauconnier hardi qui court dans la steppe de toute la rapidité de sa monture. En 1864 il n'a qu'un tableau au Salon, mais c'est une de ses œuvres les plus émouvantes par la poésie expressive : le *Coup de vent dans les plaines d'Alfa*. Le *khamsin*, ce vent funeste contre lequel les voyageurs n'ont d'autre ressource que de s'envelopper dans leur burnous et de se coucher à terre, fait rage autour de trois cavaliers surpris par la tourmente; la résignation morne des chevaux, l'effroi des hommes dont les vêtements recouvrent la tête comme un suaire, tout concourt à une expression terrible. Ce drame du vent sur les plateaux d'Alfa peut être mis en pendant de la *Lisière d'oasis pendant le sirocco*. Aussi énergique comme composition, il est presque aussi beau comme peinture.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XI, p. 70.



ETUDE POUR UNE DES FIGURES DU TABLEAU DE LA « CURÉE ».

(Fac-similé d'un dessin d'Eugène Fromentin.)

Le tableau du *Fauconnier arabe*[1] appartient à M. Lepel-Cointet. Son coloris magnifique a pour dominante le rouge coquelicot, ce pur rouge « à peine exprimable par la palette, enflammé par le soleil, et poussé à l'extrême ardeur par des contacts irritants ». Nous en donnons ici l'esquisse au crayon. Celui de la *Chasse au Faucon, en Algérie*, connu aussi sous le nom de la *Curée*, appartient au Musée du Luxembourg. C'est celui que nous avons gravé dans la *Gazette*[2], et nous en reproduisons la première pensée mise au carreau. L'eau-forte, de notre collaborateur Laguillermie, entièrement dessinée devant le tableau, est des plus remarquables; elle rappelle la manière nette, précise, bien entaillée dans le cuivre, élégante et claire des petits graveurs du XVIIIe siècle. Je doute qu'il soit possible de mieux rendre la fraîcheur et la finesse du pinceau de Fromentin. Ce tableau type, un des mieux composés de tout l'œuvre du maître, est une gerbe de pierres précieuses où brillent les verts d'émeraude, les gris d'opale, les bleus de saphir. Le superbe cheval du premier plan, d'une blancheur immaculée, est plein de feu et de race. J'ai rencontré dans le Sud un exemple de cette robe extraordinaire où tout est blanc et rose, les crins, les sabots, les yeux et la bouche. C'est la plus belle bête que j'aie jamais vue. Elle appartenait à Si-Ali-Bey, alors caïd de Tuggurt.

La grande *Chasse au héron*, de la collection du duc d'Aumale, éclate comme un feu d'artifice au Salon de 1865, avec le tableau moins remarqué des *Voleurs de nuit dans le Sahara*. La *Chasse au héron* peut faire pendant à la *Chasse au faucon* de 1874, qui a figuré à la dernière vente de M. Laurent Richard. Ces deux chasses méritent au même degré leur célébrité; elles se font pendant : mêmes dimensions de la toile, même importance du ciel chargé de vapeurs transparentes et de nuages lumineux, cardés et soyeux, même horizon bas, même sentiment d'étendue, de profondeur et d'air, même gaieté d'aspect, même limpidité de l'exécution tissée dans des jeux de valeurs du choix le plus exquis, même équilibre, même noblesse de composition d'un paysage su de souvenir, exact, réel, frappant et cependant inventé, mêmes paillettes, mêmes clartés dans une lumière étincelante comme de l'argent, avec je ne sais quelles dégradations insensibles qui rappellent Claude et Turner. Ainsi que le résumait parfaitement notre collaborateur M. Charles Timbal, dans son article du journal *le Français* sur l'Exposition des œuvres de Fromentin : « La manière du peintre se déploie là dans toute sa fraîcheur; il est impossible d'unir dans une plus juste harmonie les eaux, le ciel et l'horizon. »

1. Il a été gravé par Flameng dans la *Gazette*, 1re période, t. XIV, p. 408.
2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVIII, p. 86.

On pourra éternellement proposer en exemple, aux jeunes peintres dédaigneux des sourires de la nature, l'étude de tels ciels.

Je passe rapidement sur les tableaux de 1866 (*Une Tribu nomade en marche vers les pâturages du Tell*, chef-d'œuvre d'animation et de lumière, et *Un Étang dans les oasis*) et de 1867 (les *Bateleurs nègres* et les *Femmes des Ouled-Nayls*, qui sont des répétitions de thèmes déjà entendus) pour arriver à ceux de 1868, où Fromentin exposa les *Arabes attaqués par une lionne*, toile qui rendait avec un si vigoureux sentiment de nature une des magnifiques gorges de l'Aurès, et son œuvre la plus discutée, les *Centaures et Centauresses s'exerçant à tirer de l'arc*.

Pour beaucoup de bons esprits, les *Centaures* sont une erreur. Ici même, M. Grangedor, dans le compte rendu du Salon, était mis sur le qui-vive. Il craignait que Fromentin, en cherchant à fuir la banalité ne se fût trouvé avoir fait une chose laborieusement maniérée et qui discordât avec la franchise de son esprit et la haute réserve de son talent. Pour moi, les *Centaures* sont l'effort très respectable et très intéressant d'un peintre qui, dans son art, a plutôt péché par excès que par manque d'ambition. Fromentin n'a été qu'un peintre de genre. Il eût voulu être un peintre d'histoire. Ayant des dons supérieurs pour la composition d'un tableau, il rêva toujours de passer de la vie réelle et des anecdotes à la vie idéale et à l'épopée. Le souffle lui aurait peut-être manqué, ou mieux que le souffle, certains moyens d'exécution que l'on n'acquiert que par les longues et pénibles études de l'école, par exemple, l'étude du nu. Il le sentit, quoiqu'il ne se déclarât jamais vaincu. S'il eût vécu davantage, peut-être eût-il réussi dans cette voie, vers laquelle il tendait sans cesse. Son ambition était, après tout, légitime, car personne ne me contredira si j'affirme que, comme peintre de genre, il a déployé, au point de vue de la composition, de la pondération des lignes, du geste et de l'expression passionnée, du sentiment pittoresque et du style, les qualités les plus rares du peintre d'histoire. Le tableau des *Centaures* appartient à M. Alexandre Dumas. Celui-ci n'a point à regretter de l'avoir acquis. C'est une œuvre un peu pénible et recherchée par certains côtés, d'un coloris un peu pâle, mais très fine, très voulue, très curieuse en bien des parties, et très délicate par l'exécution. Les figures sont tiers de nature. Centaures et centauresses s'ébattent dans un vert paysage dont les frondaisons printanières font un rideau de couleur tendre sur lequel les silhouettes se découpent en clair. Une lumière douce, mais très vive, anime tout le tableau. Le groupe des femmes, au premier plan à gauche, me paraît de beaucoup le mieux réussi. J'aime cependant assez peu le caprice qui leur a donné leurs croupes blanches de jument et leurs

rousses chevelures de femme; l'effet en est bizarre. Mais que de délicieux détails! que d'accents pleins de grâce et d'originalité! La centauresse vue de dos, dont nous reproduisons ici l'étude au crayon noir, est d'un modelé excellent.

Peut-être verra-t-on l'origine allégorique du tableau dans ce passage si plastique des dernières pages du *Sahel :* « Le galop d'un cheval bien monté est encore un spectacle unique, comme tout exercice équestre fait pour montrer, dans leur moment d'activité commune et dans leur accord, les deux créatures les plus intelligentes et les plus achevées par la forme que Dieu ait faites. Séparez-les, on dirait que chacune d'elles est incomplète, car ni l'une ni l'autre n'a plus son maximum de puissance; accouplez-les, mêlez l'homme au cheval, donnez au torse l'initiative et la volonté, donnez au reste du corps les attributs combinés de la promptitude et de la vigueur, et vous avez un être souverainement fort, pensant et agissant, courageux et rapide, libre et soumis. La Grèce n'a rien imaginé ni de plus naturel ni de plus grand. Elle a montré par là que la statue équestre était le dernier mot de la statuaire humaine, et, de ce monstre aux proportions réelles qui n'est que l'alliance audacieusement figurée d'un robuste cheval et d'un bel homme, elle en a fait l'éducateur de ses héros, l'inventeur de ses sciences, le précepteur du plus agile, du plus brave et du plus beau des hommes. »



Fromentin tenait beaucoup à cette œuvre de la virilité de son talent. Il s'en expliquait volontiers à ses amis. La forme humaine, qu'il avait toujours peinte habillée ou drapée, l'attirait invinciblement, et il voulait se prouver à lui-même qu'il pouvait échapper au cercle un peu étroit où le succès et, disons-le, de merveilleuses aptitudes l'avaient cantonné. Tentative pleine d'écueils et de déboires, mais généreuse! Il avait une âme résolue et l'espérance d'un long avenir. Hélas! rêve inachevé, la mort le guettait au milieu de ses plus nobles ardeurs! On sait qu'il revint à plusieurs reprises sur le même sujet. Un autre tableau, *Centaure et Centauresse*, d'exécution déjà plus libre, se trouvait dans sa vente posthume. Le même sujet devait figurer sur des panneaux commandés par le

prince Demidoff. Les charmantes études de femme nue, morte et étendue par terre, intitulées dans le catalogue *l'Incendie*, étaient destinées à un tableau du même ordre qu'il n'eut pas le temps de mener à fin. Une d'elles, rachetée par Mme Fromentin, très petite ébauche dans la gamme des gris argentés, était ravissante.

Maintenant, en examinant la carrière du peintre avec sang-froid et en tenant compte de son tempérament plus délicat que robuste, de son esprit plus fait pour butiner comme l'abeille que pour labourer dans un dur sillon, n'est-il pas permis de dire qu'il eût usé ses forces dans cette tentative, sans grand profit pour son repos et sa renommée? Le bon Lafontaine nous dit qu'il ne faut jamais forcer son génie.

Ce sentiment des grandes choses et ce goût pour les larges horizons de l'art se traduisait par son amour et son respect des maîtres d'autrefois. Ses opinions à l'égard du style ne transigeaient jamais. Je puis donner, en exemple, une longue et curieuse lettre qu'il écrivait, de Saint-Maurice, à son jeune ami le peintre Humbert, l'auteur de la *Dalila* du Salon de 1873. Il s'agit d'une *Judith* dont celui-ci lui avait soumis l'esquisse. Cette lettre présente un grand intérêt de forme et de pensée :

Saint-Maurice, 6 septembre 1872.

Pardonnez-moi, mon cher ami, de vous avoir fait attendre ma réponse quelques jours de trop. Vous me demandez un avis des plus graves, et l'intérêt que vous voulez bien y attacher m'embarrasse autant *qu'il m'honore*. Je ne puis me taire puisque vous me priez de parler ; et, d'autre part, je ne voudrais pas, sous prétexte de conseil, discuter un projet que je n'ai pas sous les yeux, jeter ma manière de voir à travers la vôtre et gêner la libre conception de votre œuvre.

Tout ce que je puis faire, c'est d'insister avec vous sur ce qu'elle a de délicat, et de vous indiquer le point de vue où je me placerais pour l'entreprendre, où je me maintiendrais surtout pendant toute la durée de l'exécution.

Très beau sujet, mais très délicat; c'est convenu. Vous en sentez comme moi les ressources, le charme et les dangers. La difficulté naît du moment où l'esprit littéraire s'en empare, où, la situation ne vous suffisant plus, vous prétendez en faire un symbole. Elle s'accroît de toutes les nuances que vous vous proposez d'y mettre : attitude, gestes, physionomie, regards. Si vous poussez l'analyse jusque-là, ne vous y trompez pas, ce qui pour le romancier chargé d'écrire la scène, pour la comédienne chargée de la traduire, serait un gros et périlleux problème, — tout cela, pour le peintre, devient un casse-tête où les plus malins perdraient leur peine. Considérez, d'autre part, que la couleur locale, que vous ne vous refuserez pas, le luxe des étoffes, le déshabillé de la femme, l'atmosphère de la tente, l'homme endormi dans le clair-obscur, en un mot la mise en scène au milieu de laquelle apparaîtra ce personnage, d'autant plus équivoque qu'il exprimera des sentiments plus subtils, et plus confus, considérez, dis-je, que cette mise en scène peut donner à votre sujet un faux air d'aventure galante et de tragédie d'alcôve; — ce qui n'est ni dans l'esprit de l'œuvre ni dans la

vérité de l'histoire. Car, au vrai, Judith n'est ni une Dalila ni une Omphale. Il se mêle au souvenir de son équipée, non seulement le dénouement sanglant qui la relève, mais l'idée d'un sacrifice et la préméditation de se livrer pour un but sacré.

Si vous vouliez absolument faire du symbolisme au bout du pinceau, et faire de votre œuvre un mythe instructif et vrai, telle est la signification qu'il faudrait lui donner : une femme qui se dévoue pour une cause suprême; une victime offerte au salut d'un peuple; — une sorte de fille de Jephté, d'Iphigénie, qui livre son honneur, au lieu de sa vie, et dont la beauté n'est qu'un instrument de vengeance. . . .

. . . .

Représentez-vous une Charlotte Corday trouvant Marat dans son lit, au lieu de le trouver dans sa baignoire.

Recomposez la légende de ces héroïnes modernes, et demandez-vous si l'élément tragique ne l'emportera pas sur l'élément romanesque, et si, dans l'imagination du compositeur fidèle à l'esprit de la légende, il entrerait autre chose que l'idée d'un acte terrible, auguste en quelque sorte, et sacré. Il ne s'agit pas, je le répète, de la Dalila antique ou moderne, ni de l'énigmatique et mortel regard des Jocondes dont le monde est plein, pour ses délices et pour son malheur. Il s'agit de circonstances très exceptionnelles où la femme s'est trouvée chargée de responsabilités spéciales et a revêtu le caractère le plus grave.

Je puis me tromper, mais dans tous les cas examinez et vérifiez ; et s'il en est ainsi, vous voyez que la moralité du sujet devient tout autre, et qu'il ne pourra que gagner, soit en vérité, soit en noblesse, à être traité dans les cordes les plus austères, les plus grandioses, les plus tragiques.

Or je ne vous cacherai pas que cette donnée singulièrement noble m'effraye un peu pour l'esprit nerveux, vivant, dramatique d'un moderne.

Peu à peu la corde d'airain se relâchera, et je vois d'ici sur quel rythme charmant et subtil vous écrirez cette page de pur dorien. Vous aurez avec cela beaucoup de succès ; mais je voudrais plus. Ai-je tort ?

Voici donc à votre place ce que je ferais :

D'abord, j'écarterais tout ce qui est joli ; je supprimerais tout ce qui est luxe. Il suffirait qu'un bijou brillât dans l'ombre comme une étincelle au collier des portraits de Rembrandt, pour faire imaginer que votre Judith en est couverte.

Je tâcherais de trouver le geste de la *résolution ;* c'est-à-dire : la victime est devenue le sacrificateur ; elle va abattre une tête exécrable. De physionomie, peu ou point; si vous la trouviez, ce serait un miracle; à ce défaut votre tableau perd pied ; une attitude, une arabesque et *pas d'effet.* De la lumière sur elle, de l'ombre sur lui. Pas de clair-obscur vrai. La pénombre et les draperies vous ramènent à l'alcôve, et votre Judith aurait pour titre : le danger des bonnes fortunes. Pas de littérature, *soyez peintre,* et ne respirez que l'amour du grand, du beau, du simple. Mettez-vous, tenez-vous dans des dispositions d'âme telles que l'idée reste très ingénue et que la plastique seule vous entraîne. Ne visez pas à être autrement expressif : votre tableau peut se passer de signification profonde, et dans tous les cas il vaut mieux qu'il n'en ait pas que d'en poursuivre une chimérique ou contestable.

Demandez-vous, — non pour en faire un pastiche, mais pour vous maintenir à ces hauteurs de vue où tous les dangers des interprétations modernes disparaissent, — demandez-vous comment un Italien du bon temps concevrait le tableau.

Un Vénitien, pour le sûr, aurait *très peu* habillé Judith : il l'aurait montrée dans

son relief et son éclat, blanche, grande, grasse; on eût oublié la tête, à supposer qu'il s'en fût occupé. On aurait deviné dans l'ombre le corps rouge sombre du rustre, en armure. Absence totale d'expression, la plus grande *banalité* d'attitude. Le sujet serait devenu de la plastique pure, et la plastique elle-même une occasion favorable de peindre deux beaux morceaux se faisant contraste : l'un d'ambre, l'autre d'ocre rouge. Vous auriez, aux bibelots près, quelque chose comme une nymphe outragée par un satyre. Les figures seraient peu vêtues, et le tableau, n'en doutez pas, serait tragique peut-être, mais admirablement noble assurément et *chaste* à coup sûr. Quant aux Florentins, souvenez-vous de la *Judith* du vieux Mantegna : colossale, solennelle, emmaillotée dans ses draperies de Sibylle, sorte de Clytemnestre, moins le crime.

Amusez-vous à penser à cela : c'est peut-être là le meilleur des guides. Et toutes mes phrases pourraient se réduire à ceci : Défiez-vous du moderne; pensez à la *Salomé* de Regnault, pour vous tenir à l'opposé. Placez-vous sous l'invocation des anciens.

En voilà bien long, trop long. Je me relis et j'hésite à vous envoyer ce délayage. Prenez-en ce qui peut en être extrait pour votre usage; ou, si cela vous trouble ou vous embarbouille, jetez-le vite au feu, oubliez-le, mettez-vous à l'œuvre, et bon courage. . . . .

Encore un mot. L'époque est mauvaise, le sens moral bien bas, le goût public éperdu, sinon perdu. Que chacun de nous travaille à le relever. Il dépend de vous, sur un sujet pareil, de donner une leçon d'art, une leçon de style, une leçon de goût.

E. F.

Notons en passant que M. Humbert, sans doute effrayé par cette grande ombre du Mantègne, fit l'année suivante sa *Dalila*, qui est un tableau essentiellement moderne et un peu parent de la *Salomé*, de Regnault.

L'année 1869 est remarquable. Fromentin envoie au Salon *Une Fantasia en Algérie* et la *Halte de muletiers*, et est fait officier de la Légion d'honneur. Les fantasias arabes sont le superlatif de l'œuvre de Fromentin, tout au moins, sa partie la plus magistrale. Il en a tiré des effets d'une intensité auxquels, seul, avec sa faculté prodigieuse de garder dans sa mémoire les images reçues, il pouvait atteindre. Reportons-nous aux dernières pages d'*Une Année dans le Sahel*, et nous verrons à quel point ce spectacle grandiose l'avait remué, et avec quelle souplesse de talent il a su mettre au même diapason la description peinte et la description écrite. En lisant ces pages enflammées, on voit le tableau de 1869, et, mieux que le tableau, on voit la scène elle-même.

« Imagine, dit-il, ce qui ne pourra jamais revivre dans ces notes où la forme est froide, où la phrase est lente; imagine ce qu'il y a de plus impétueux dans le désordre, de plus insaisissable dans la vitesse, de plus rayonnant dans des couleurs crues frappées de soleil. Figure-toi le scintillement des armes, le pétillement de la lumière sur tous ces groupes en mouvement, les haïks dénoués par la course, les frissonnements du

vent dans les étoffes, l'éclat fugitif comme l'éclair de tant de choses brillantes, des rouges vifs, des orangés pareils à du feu, des blancs froids qu'inondaient les gris du ciel, les selles de velours, les selles d'or, les pompons aux têtières des chevaux, les œillères criblées de broderies, les plastrons, les brides, les mors trempés de sueur ou ruisselants d'écume. Ajoute à ce luxe de visions fait pour les yeux le tumulte encore plus étourdissant de ce que l'on entend, les cris des coureurs, les clameurs des femmes, le tapage de la poudre, le terrible galop des chevaux lancés à toute volée, le tintement, le cliquetis de mille et mille choses sonores. Donne à la scène son vrai cadre, que tu connais, calme et blond, seulement un peu voilé par des poussières, et peut-être entreverras-tu, dans le pêle-mêle d'une action joyeuse comme une fête, enivrante comme la guerre, le spectacle éblouissant qu'on appelle une *fantasia* arabe. » Et Fromentin ajoute, en faisant allusion à Delacroix : « Ce spectacle attend son peintre. Un seul homme aujourd'hui saurait le comprendre et le traduire ; lui seul aurait la fantaisie ingénieuse et la puissance, l'audace et le droit de l'essayer. » Cet hommage est presque un excès de modestie, et je ne vois pas un peintre, fût-il Delacroix, fût-il Regnault, qui eût pu réussir mieux que Fromentin dans cette redoutable traduction. Fromentin s'en est tiré par la grâce, la légèreté, le chatoiement délicat des lumières, la finesse de groupement des valeurs, l'accord parfait du paysage et des figures. Ce n'était pas la plus mauvaise façon.

LOUIS GONSE.

(*La suite prochainement.*)



LES

DESSINS DE MAITRES ANCIENS

EXPOSÉS A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

(CINQUIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



ERTES les Vénitiens, les Allemands, nos imprimeurs lyonnais et parisiens, ont eu, au XVIe siècle, de beaux illustrateurs de leurs livres ; les Flamands et les Hollandais, au XVIIe siècle ; à la même époque, Chauveau, Abr. Bosse, Séb. Leclerc, B. Picart, ont traduit dans d'inépuisables et savantes compositions les pages les plus imaginatives de nos majestueux poètes et romanciers. Quand Poussin, Stella, les Champagne ou Lebrun inventaient le frontispice d'un livre imprimé par Cramoisy, ils y mettaient toute la sévère gravité de leurs nobles esprits. Mais on peut dire que l'art du vignettiste date du XVIIIe siècle et qu'il est né en France ; les vignettes de Gillot pour les fables de Lamotte en sont un des premiers chefs-d'œuvre. Les cinq noms d'artistes immortalisés dans notre école par ce genre charmant, Gravelot, Cochin, Eisen, Marillier et Moreau, ne pouvaient faire lacune ici. — Alors que le général Andréossy était ambassadeur à Londres, il y acquit un certain nombre des études et des dessins exécutés par Gravelot durant son séjour de vingt ans en Angleterre, et de ceux-là sont l'allégorie satirique à la plume, sujet tiré du poème d'*Hudibras*, où les inscriptions sortent de la bouche des deux personnages, et l'étude particulièrement intéressante, au crayon

1. Voir *Gazette*, 2e période, t. XIX, p. 305, et t. XX, p. 5, 120 et 185.

noir avec rehauts de blanc, de la jeune femme debout tenant un éventail et causant avec un gentilhomme. Ces figures sont de la dimension de maquettes pour une toile de genre, dessinées largement à la manière d'un peintre. La jeune femme est d'une allure fort élégante; elle a de l'esprit autant qu'en aurait une femme de Pater ou de de Troy dans un tableau de moyenne taille. — Son *Colin-Maillard* est une gentille petite vignette de son époque française et ne dépasse point la force d'un Eisen; mais ses *Joueurs de dés* pour le *Distrait* de La Bruyère sont un Gravelot comme nous le connaissons et aimons et comme les graveurs le savaient si bien traduire. M. de la Béraudière a prêté un dessin représentant l'affreux incendie arrivé à la foire de Saint-Germain le 17 mars 1762. Je n'y retrouve point la manière de Gravelot, mais il me rappellerait plutôt celle de P. Lélu.

A côté de Gravelot, assez sauvage de sa nature, tout à ses lectures, casanier sans ambition, voici Cochin, homme de cour et de salon, lettré, critique d'art, protecteur des artistes de tout genre, ami de M. de Marigny et de sa sœur toute-puissante, familier de Mme Geoffrin et de Mme du Deffand, garde des dessins du roi. MM. de Goncourt nous montrent par son plus beau côté celui que Diderot, dans l'enthousiasme de son amitié, appelait le premier dessinateur français. — Le profil de femme, au collier de fourrure, avec ses touches légères de sanguine, a une fleur extraordinaire. C'est un petit camée, comme on l'eût compris au XVIIIe siècle. Le portrait de Mme Dessaux, la femme du premier médecin de l'Hôtel-Dieu, du crayon le plus fin et le plus précis, est posé dans une très belle et naturelle attitude, aisée et vraie comme celle d'un Latour. — Son « Concours pour le prix d'étude des têtes et de l'expression, fondé à l'Académie royale de peinture et sculpture, par M. le comte de Caylus, honoraire amateur, en 1760 », composition où l'on voit sur l'estrade le modèle de femme vêtu et couronné, — à gauche, les jeunes élèves dessinant, à droite, derrière l'estrade et le modèle, trois professeurs ou conseillers, parmi lesquels Cochin lui-même, attendant pour le jugement, — est une grande page d'histoire de notre école académique; c'est un vrai dessin d'académicien, bon pour la gravure de Flipart en 1763, bon pour le Salon de 1767, et qui, du cabinet de Caylus, était passé dans celui de Chardin. Il est si important dans l'œuvre de notre artiste qu'on le retrouvera figuré dans le portrait de la mère de Cochin par Moreau. De cet ouvrage de Cochin il convient de rapprocher un autre dessin de la même époque, un peu postérieur peut-être, et certainement de moindre valeur : c'est *l'Académie de peinture, le soir*. L'atelier est éclairé à la lampe, et le modèle figure un Christ en croix. Il me revient qu'il était de tradition à l'école de

l'Académie royale que, le vendredi saint, on dessinât un crucifié. Le nom de l'auteur de ce dessin est inconnu; pourtant certaines têtes des jeunes étudiants me feraient penser à Delarue.

Mais là où Cochin excelle, là où il n'a jamais été égalé, même par Moreau, pour la liberté, la fine expression, l'aisance, le galant, l'esprit, la variabilité infinie des mouvements et des poses des petites figures, c'est la représentation des fêtes et des grandes cérémonies de cour et de théâtre. On peut en juger ici non seulement par la grande aquarelle du *Ballet des Quatre Éléments* donné à Versailles, page très curieuse pour l'histoire de la décoration à l'Opéra et remarquable par sa belle architecture théâtrale, mais surtout par la gouache prêtée par M. le comte de la Béraudière et que conserva jusqu'à sa mort le marquis de Ménars, M. de Marigny : « la représentation de l'opéra d'*Acis et Galatée*, prise de la coupe du théâtre de la petite salle de spectacle, élevée sur l'escalier des ambassadeurs à Versailles ». On y reconnait Mme de Pompadour jouant *Acis et Galatée* devant toute la cour, et Cochin a signé et daté de 1749 cette perle de son talent, dans laquelle il est facile de voir qu'il a travaillé pour son protecteur et pour la favorite. Jamais il n'a donné à ses figurines de spectateurs des gestes, des attitudes, des physionomies plus justes, plus vives, plus variées, plus spirituelles; c'est la cour et toutes les petites mines de ses courtisaneries, rendues avec infiniment d'art et de tact, par un homme qui connaît à fond le personnel et les convenances des menus plaisirs du roi.

En comparaison de Cochin, Eisen et Marillier ne sont que des gens de métier; mais que d'adresse et de grâce moelleuse dans ce métier! Toutefois l'Eisen représentant une jeune femme lisant à sa toilette ne me semble guère plus fort qu'un Binet; son Henri IV aux pieds de Gabrielle est d'un poncif assez ennuyeux; en retour, son *Apollon et les Muses* est un très joli échantillon de vignette académique dans le goût de Pierre. Marillier, le très mignon, le très abondant et très gentil petit vignettiste du *Cabinet des Fées* et de tant de contes galants, n'a ici, et c'est justice, qu'une scène, gravée par Longueil, du *Lorenzo* de Baculard d'Arnaud. Mieux valait, en effet, ménager la place aux grands cadres et aux œuvres vraiment capitales de ce Moreau le jeune qui fut le dernier dessinateur officiel, dessinateur savant, inventif, bien ordonné des dernières pompes de la royauté.

Cochin avait pour mère Madeleine Hortemels, une sainte et charitable femme, dont Wille vante la douceur, et qui mourut comblée d'années en 1767. Sœur de graveuses, elle avait buriné toute sa vie et avait même beaucoup travaillé d'après son propre fils. C'est le portrait de

cette bonne vieille janséniste que Moreau a dessiné bien jeune encore, car il n'aurait guère eu plus de vingt-quatre à vingt-cinq ans, mais d'une main déjà profondément sûre de son savoir. Elle est assise, les bras croisés, en bonnet blanc et mantelet de soie noire; près d'elle, sur une table, un chat étonnant de vérité; au fond, — et c'est là le grand argument pour reconnaître le personnage, — des cadres de gravures, parmi lesquelles le « Concours de la tête d'expression » d'après Cochin et une autre estampe d'après Joseph Vernet, à laquelle on sait que la mère de Cochin a collaboré. La tête de la vieille dame est extraordinaire de modelé; c'est pour le moins de la force des meilleurs dessins de Cochin, d'un Cochin plus ferme et plus correct. Un portrait peint vingt ans plus tard, par David, n'aurait pas plus de caractère et de science, ni d'expression solide et simple.

L'une des estampes ci-jointes vous dira mieux que je ne saurais le faire le charme ravissant d'un autre dessin de Moreau : ce sont les deux études, d'après nature, d'une petite fille couchée et endormie. Jules de Goncourt les avait déjà gravées avec sa délicatesse ordinaire, et les deux frères ont toujours pensé que cette fillette au sommeil si doux ne devait être autre que la fille de l'artiste, la petite Catherine-Françoise, qui plus tard sera la mère d'Horace Vernet.

On comprend que, par souvenir de l'étonnant portrait de sa mère, autant que par estime pour le prodigieux dessin de la *Revue du roi à la plaine des Sablons*, exécuté par Moreau le jeune en 1769 et prêté également par M. de Goncourt, Cochin ait dès l'année suivante fait accepter par le roi ce brillant artiste d'une habileté déjà consommée, pour le remplacer dans les fonctions de dessinateur des Menus-Plaisirs. On ne peut voir, en effet, un morceau plus capital en ce genre que la *Revue aux Sablons*. Autour du roi à cheval, suivant sur son livret le mouvement des troupes, il y a là cent mille petites figures fouettées par l'ouragan qui souffle et qui ploie les arbres, et qui tourbillonne à travers les drapeaux, les équipages des carrosses et les multitudes agitées des curieux. — De la même collection vient encore l'autre composition, d'importance presque égale, le *Sacre de Louis XVI*, signée et datée 1775; première idée, à peine modifiée dans l'exécution définitive, de cette planche fameuse du sacre, que le dessinateur et graveur du Cabinet du Roi n'aura terminée qu'en 1779. Le dessin est large, libre, clair, bien préparé, à la Cochin, pour une estampe lumineuse. — Quant à l'autre grande page, très intéressante par son sujet, par ses dimensions et le fourmillement si amusant de ses milliers et milliers de petites figures, « la Reine Marie-Antoinette allant, le 21 janvier 1782, rendre grâces à

Notre-Dame et à sainte Geneviève pour la naissance du dauphin, et passant sur la place Louis XV dans un carrosse, attelé de huit chevaux blancs et suivi de cent gardes du roi », je me sens quelque peu troublé. Est-ce bien là un Moreau? Il ne me semble pas, dans les figurines du premier plan, retrouver sa plume d'ordinaire plus sûre et plus correcte. Le point de vue de cette aquarelle est « pris du jardin en terrasse du palais Bourbon... Dans le coin à gauche, le prince de Condé et le duc de Bourbon causent, les mains dans des manchons, avec un groupe de femmes. » — N'y aurait-il pas à chercher parmi les dessinateurs en titre de MM. les princes, plutôt que dans l'atelier de Moreau, l'auteur de cette œuvre d'ailleurs si précieuse? — Il en est de même des deux dessins, très importants, et prêtés à l'exposition par M. Alex. Lange : la *Visite du roi Louis XVI au port de Cherbourg en* 1787, et son pendant, la *Visite du roi Louis XVI aux travaux de la digue de Cherbourg.* Les petits bonshommes qui assistent aux deux cérémonies, grimpés sur les bateaux, ont certainement des mouvements très fins. Cependant j'ai vu notre pauvre et cher M. Mahérault bien hésitant à y reconnaître des Moreau. J'ai peine à croire, quant à moi, que Moreau ne se fût pas, par sentiment d'artiste et pour le plaisir des yeux, plus préoccupé de l'effet général de la scène. Cette négligence-là est d'un spécialiste, ne songeant qu'à la vérité technique; et je ne pense point me tromper beaucoup en voyant dans ces deux très intéressants dessins les chefs-d'œuvre du talent d'Ozanne.

A la suite du nom de Moreau, il est difficile de ne pas écrire ceux de Freudenberg et de Lavreince, tous deux étrangers, tous deux jouant assez adroitement soit de leur plume, soit de leur gouache, tous deux voulant polissonner à la française, tous deux favorisés d'une certaine vogue de leur temps, à ce point d'y être fort gravés, Lavreince surtout. On voit là de lui le *Concert agréable* et le *Mercure de France*, où ce journal reconnaissait, dans la principale figure, « M. de Beaumarchais lisant dans le *Mercure* l'extrait du *Figaro* ». Mais que ces petites figures sont niaises et prétentieuses, et ne sont point de ce pays-ci! Le *Coucher* de Freudenberg est, pour la plume et le bistre, un pur pastiche des merveilleux dessins que Prault édita sous le titre des *Tableaux de la vie.* Il est plus fort que Lavreince, parce qu'il est moins sot; mais, encore une fois, que cela ne vaut donc pas un Moreau! Décidément l'esprit est tout dans ce genre, et l'esprit français d'alors pouvait seul faire accepter ces charmantes petites grivoiseries dont se décoraient les appartements des plus honnêtes gens. C'est bien au Suédois Lavreince que Diderot eût dû, à plus juste titre, lancer la fameuse bourrade qu'il adressait vingt ans plus tôt à son brave

compatriote : « Roslin est aujourd'hui un aussi bon brodeur que Carle Vanloo fut autrefois un grand teinturier. Cependant il pouvait être un peintre; mais il fallait venir de bonne heure dans Athènes. C'est là qu'aux dépens de l'honneur, de la bonne foi, de la vertu, des mœurs, on a fait des progrès surprenants dans les choses de goût, d'art, dans le sentiment de la grâce, dans la connaissance et le choix des caractères, des expressions et des autres accessoires d'un art qui suppose le tact le plus délié, le plus délicat, le jugement le plus exquis, je ne sais quelle noblesse, une sorte d'élévation, une multitude de qualités fines, vapeurs délicieuses qui s'élèvent du fond d'un cloaque. Ailleurs on aura de la verve, mais elle sera dure, agreste et sauvage. Les Goths, les Vandales ordonneront une scène; mais combien de siècles s'écouleront avant qu'ils sachent je ne dis pas l'ordonner comme Raphaël, mais sentir combien Raphaël l'a noblement, simplement, grandement ordonnée! Croyez-vous que les beaux-arts puissent avoir aujourd'hui, à Neufchâtel ou à Berne, le caractère qu'ils ont eu autrefois dans Athènes ou dans Rome, ou même celui qu'ils ont sous nos yeux à Paris? Non; les mœurs n'y sont pas... » Et voilà pourquoi ces délicatesses quelque peu fleurantes du goût français demeurent toujours impénétrées à qui n'est pas des rives de la Seine.

Mais c'en était assez; adieu le XVIIIe siècle et toutes les florianneries; David vient mettre ordre à tout cela. Les Goncourt ont tracé dans leur collection ce terrible *Mane Thecel Phares*, par le seul portrait de celui qui « fut jadis de l'Académie », et qui, pensionnaire de Louis XVI à Rome, vota, sans hésiter, la mort de son bienfaiteur. Le dessin est signé; je n'y vois point la loupe de David déjà indiquée dans son portrait de jeunesse au Louvre, mais j'y retrouve la rigidité du personnage, et les temps sont accomplis.

Pourtant brille encore, dans la sombre clarté de cette nuit sanglante où semblent à jamais abîmées la grâce et la douceur de l'art français, une étoile, une étoile isolée, une sorte d'étoile de Vénus; elle est sur le monde des arts ce qu'est celle de Chénier sur le monde des poètes : nous la nommons aujourd'hui le génie de Prud'hon, et à peine fut-elle reconnue par quelques-uns de ses contemporains plus clairvoyants. Dans cette même salle de l'École des Beaux-Arts, où se coudoient à cette heure les plus grands artistes de quatre siècles, notre ami M. Eud. Marcille, dont le nom est désormais inséparable du souvenir de Prud'hon, tant son père, son frère et lui ont cultivé avec piété cette gloire française longtemps voilée, M. Marcille a déroulé, il y a quelques années, l'œuvre entière du maître, à l'âme tendre et au sourire mélancolique, qui semblait avoir dérobé à la Grèce son miel et ses parfums. La *Gazette* s'est





Moreau (le jeune) del.

Dujardin Heliog.

PETITE FILLE ENDORMIE

(Dessin de la Collection de Mr. de Goncourt)

Imp. Vve A. Cadart Paris.

alors occupée de Prud'hon comme elle le devait, et nous aurions mauvaise grâce à vouloir répéter aujourd'hui ce qui a été mieux dit à ce moment. D'ailleurs, il n'est guère de composition de lui qui n'ait été reproduite soit par les étonnantes gravures de Roger, de Copia ou de son propre fils, soit par les lithographies d'Aubry-Lecomte, d'Eug. Leroux ou de Jules Boilly, et qui ne soit ainsi familière à nos lecteurs. Quant au choix que les organisateurs de l'Exposition ont su faire dans les collections de Mgr le duc d'Aumale, qui, sur les 25 merveilles, en a fourni 13 à lui seul, de M. Eud. Marcille (7 dessins) et de MM. Constantini, Fichel, Alex. Dumas et Jahan, ce choix est vraiment admirable; il fait face, par les échantillons les plus parfaits et les plus achevés, à tous les genres qu'a poursuivis ce délicieux génie, depuis ses vignettes de Silvia et d'Anzia, vraies perles destinées à l'éditeur Renouard, ou ses images d'allégories civiques, la tête de page pour la Constitution française, et la *Paix* du général Bonaparte, ou ses frises à l'antique pour boudoir, jusqu'à ses plus nobles inventions décoratives pour le Louvre ou la Sorbonne. Cependant, il faut le dire, ce groupement pressé d'œuvres presque également terminées force, malgré soi, à la comparaison, et, tout superbes qu'ils soient de composition et de sentiment, les dessins d'un fini excessif que le maître revenant de Rome, pauvre et dénué, a exécutés en vue de la gravure, tels que *la Fileuse Clotho*, ou *la Dévideuse Lachésis*, *l'Innocence et l'Amour*, *le Cruel rit des pleurs qu'il fait verser*, *l'Amour réduit à la raison*, et même l'en-tête de la Constitution, sont un peu refroidis par le soin extrême qu'il prend d'épargner toute indécision au graveur, et perdent quelque peu de cet attrait magique que donnent à ses autres imaginations la souplesse de son trait et la vaguesse de sa coloration. Parlez-moi bien plutôt de ces sujets qu'il exécute librement, en vue d'un tableau projeté; parlez-moi de ce beau crayon noir, magistral et carré, avec ses rehauts hachés de blanc, sur papier bleu ou gris, dont il dessine l'*Apollon et les Muses*, — ou la *Minerve conduisant le Génie des arts à l'immortalité*, projet pour le plafond du grand escalier du Louvre, pendant plus heureux de ce plafond de l'escalier de Saint-Cloud, endommagé jadis par l'incendie, et que l'on conserve tel quel, par respect pour le nom de l'artiste, dans le magasin du Louvre, — ou les trois figures symboliques de la *Philosophie* (Minerve), des *Arts* (Euterpe) et de la *Richesse* (Pandore), faisant partie d'une décoration de quatre panneaux dont les petites esquisses peintes étincellent comme des pierres précieuses dans la collection Valledeau du Musée de Montpellier, et dont les cartons, mis au carreau, ont été acquis récemment par le Louvre à la vente Laperlier (l'Euterpe et la Pandore sont reproduites ici même par la

Gazette), — ou encore le *Coup de patte du chat*, dont le même Musée de Montpellier possède un autre dessin, — ou ce délicieux *Portrait de fillette*, de la famille de Talleyrand, l'enfant debout, aux longs cheveux frisés, qu'a fait jadis graver la *Gazette*, en même temps que le beau pastel de *l'Amour*, — ou enfin la magnifique variante de son chef-d'œuvre du Louvre, *la Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*. Les deux dessins capitaux de notre collection nationale n'ont point, comme sombre profondeur d'effet et comme terreur d'expression, plus de puissance que celui-ci. On connaissait, par la lithographie de Leroux, le dessin passionné de *la Femme de Putiphar cherchant à retenir Joseph*, et, par Aubry-Lecomte, l'adorable petite frise née, semble-t-il, d'un souffle d'Anacréon, et où l'on voit des vendangeuses antiques coupant dans une vigne les raisins que des Amours recueillent dans des corbeilles. Les amateurs se rappelaient moins les quatre autres frises, plus importantes comme développement, mais d'inspiration égale, et où ce vrai poète, fils des Grâces d'Ionie, a représenté les quatre Saisons par les déités qui président à leurs jeux et à leurs travaux : le Printemps, par l'Amour avec son cortège de nymphes et de satyres ; l'Été, par Cérès avec ses moissonneurs et ses baigneuses ; l'Automne, par Bacchus avec ses faunes, ses bacchantes et ses amours ; l'Hiver, par Momus avec ses chasseurs et ses frileux; œuvres d'une ingéniosité si simple et si enjouée, d'un sentiment si purement grec, exhalé de Moschus, de l'*Anthologie* et de Théocrite, avec je ne sais quelle pointe de grâce câline moderne, à laquelle rien dans le monde idéal des derniers siècles ne saurait être comparé. Et c'est pourquoi le succès de *la Petite Vendange*, de M. Marcille, et des quatre frises de Mgr le duc d'Aumale, auxquelles se rattachait d'ailleurs la mémoire de plusieurs anciens et fidèles serviteurs de son génie, — son ami le sculpteur Bertrand, son élève le peintre Dubois, Bruunn-Neergaard, l'amateur danois dont le Louvre garde le portrait, et le marquis Maison, — a été cette fois particulièrement vif dans l'enthousiasme des curieux. Bruunn-Neergaard et le marquis Maison ont également possédé une composition de tout autre genre et qui, je m'en étonne, n'a jamais été reproduite. C'est un grand dessin, une manière d'*École d'Athènes*, le *Séjour de l'immortalité*, que Prud'hon avait rêvé de peindre pour une salle de distribution de prix, à la Sorbonne, où, comme on sait, il avait son logement. On y voit, groupés autour de Minerve, soulevant le voile qui couvre la Nature, autour des Muses et de la Science, les philosophes, les poètes, les savants et les artistes les plus célèbres de l'antiquité et des temps modernes : Archimède, Galilée, Descartes et Newton, Homère, Virgile, Euripide, Sophocle, Corneille,

Racine, Michel-Ange, Raphaël, le Corrège et le Poussin. Nul n'avait, avec plus de recueillement que Prud'hon, étudié et pénétré les grands maîtres à Rome, et ce souvenir de Raphaël, d'une ordonnance si noble et si religieuse, eût pu fournir à la gloire du génie humain une page que n'eût point dépassée en sublimité le ciel d'Homère de M. Ingres. Quand on songe à la mesquine et ridicule décoration de la grande salle de la Sorbonne, consacrée aux plus solennelles cérémonies de l'instruction publique en France, on est pris d'un regret plus profond que Prud'hon n'ait pu mettre à exécution la peinture monumentale qu'il y avait imaginée, et qui nous reste fixée dans tous ses détails, comme le carton le plus terminé qu'un maître puisse livrer à ses élèves ; et l'on se demande si, dans les grands travaux projetés pour compléter le monument de Richelieu, il ne saurait être réservé une place pour la création de Prud'hon. Lorsque M. Duban, de si honorable mémoire, restaura la Galerie d'Apollon, il ne trouva rien de mieux, pour remplir le cul-de-four au-dessus de la grille, que de charger M. Guichard de reproduire en peinture la composition de Lebrun, conservée dans les portefeuilles du Louvre. M. Guichard, s'imprégnant de la manière de Lebrun, produisit une œuvre qui lui fit le plus grand honneur, et servit à merveille la Galerie, où elle s'harmonisait avec les autres ouvrages de son ancien décorateur. Je crois de même fermement que ce serait faire grand bien à la Sorbonne et grand honneur à un artiste, fût-il des plus considérables de notre temps, que de le charger d'exécuter, sur un des murs nouveaux, la composition monumentale inventée par Prud'hon. Le profit serait double, car ainsi serait conservée à l'admiration de l'avenir une composition que nul ne pourrait inventer plus belle, et ce serait, pour un de nos peintres, l'occasion de se nourrir à fond de la moelle et de l'inspiration féconde de l'un des plus grands maîtres de l'école française.

Ainsi se retrouvent, aux deux pôles de notre XVIII[e] siècle, la grâce de Watteau, la grâce de Prud'hon, la grâce, vertu d'art toute française, et sans laquelle il semble que notre école ne puisse vivre. Et pourtant quoi de plus dissemblable que ces deux rares et charmants génies : l'un, traduisant la gaieté radieuse et l'espérance en fleur d'un siècle tout au plaisir; l'autre, dans la séduction voluptueuse de ses sourires attendris formés d'ombres et de lumières, traduisant les molles ardeurs, les mystérieuses rêveries des cœurs blessés ou inquiets du lendemain ?

L'école anglaise n'est là que pour mémoire, un peu comme l'école espagnole : deux pastels de Reynolds, dont l'un, à M. Marcille, le portrait de profil de *Milady Catesby*, signé et daté de 1780, est assez ennuyeux ; — M[me] Guyard ou peut-être Suvée aurait fait aussi bien ; — l'autre, appar-

tenant à Mme Charras et venant de la collection Diaz, est le *Portrait d'une jeune fille*, vue de trois quarts, et dont les cheveux frisés retombent sur son front. Celui-là est charmant; il est tout prud'honnesque, comme grâce et même comme type, jeune, tendre et doux. Quant à l'intéressante feuille de R. Cosway, appartenant à Mgr le duc d'Aumale, elle représente le duc de Chartres dessinant sa sœur, laquelle joue de la harpe; ses deux autres frères complètent la composition. C'est un très joli dessin, et d'un fin crayon, très aristocratique. Mais où sont les meilleurs Reynolds? où sont les Gainsborough? Montrez-moi, à côté de nos Français du XVIIIe siècle, quelque étude de cet Hogarth dont on m'a dit que la peinture rappelait celle de notre Lancret. Il n'est que trop vrai que l'école anglaise ne s'est point encore assez répandue dans nos collections.

Telle a été, dans ses éléments principaux, la triomphante Exposition des dessins d'anciens maîtres, et elle ne manquera pas d'exercer sur notre goût public une influence heureuse et aimable. Tout procède, en France, par mode et entraînement. Or, nous avons vu avec quel empressement se portaient vers l'École des Beaux-Arts non seulement les amateurs et les artistes, mais les gens du monde et tous les esprits chercheurs et éclairés. Il n'est pas douteux que cette Exposition ne donne, pour un temps, le branle et n'assure une faveur particulière à un genre de curiosités nobles et délicates entre toutes, et où se complaisait le goût pur et raffiné de nos pères. « Les connaisseurs, disait en 1765 Piganiol de La Force, mettent les dessins des grands maîtres fort au-dessus de leurs tableaux, parce qu'ils les regardent, et avec raison, comme la première expression de leur pensée, dont il n'est donné qu'au crayon ou à la plume de rendre ce feu original, presque toujours refroidi par la lenteur du pinceau. » Nos pères, il est vrai, jouissaient de loisirs studieux que nous ne connaissons plus guère. Deux choses nous manquent aujourd'hui qui ne leur manquaient pas : le temps, d'abord, et puis aussi la matière de la recherche. Le temps, car leur vie était moins tiraillée, moins surmenée, et ils pouvaient poursuivre une étude qui réclame des comparaisons infinies et une grande clarté de mémoire. La matière, car les collections publiques de la France et de l'Europe ont immobilisé depuis un siècle, au profit de tous, il est vrai, des centaines de milliers de dessins, et les ont ainsi soustraits à tout jamais au pourchassement passionné des amateurs. Heureux les collectionneurs du XVIIIe siècle, qui nageaient à larges brasses dans cet océan de dessins des deux grands siècles précédents! Un jour viendra où ces gloutonnes collections publiques nous en auront tout dérobé. Je ne parle pas du Louvre ; mais,

sans sortir de France, que de richesses se sont déjà agglomérées dans nos musées de province! Vous savez ce qu'est en ce genre le Musée de Lille : des Raphaël par trentaine. Connaissez-vous le Musée de Rennes? C'est là que vous rencontrerez, en œuvres du beau XVIe siècle, des surprises bien inattendues. A Dijon, à Montpellier de même. Le jour où, comme en Angleterre, ces collections municipales consentiraient à mêler leurs trésors à ceux des collections privées, nous pourrions — et pourquoi pas? — recommencer, à nouveaux frais et à bien plus extraordinaire spectacle, l'heureuse tentative d'aujourd'hui. Malgré tout, il ne faut point nous désoler, le fonds des trouvailles n'est pas épuisé.

Nous avons vu, dans ces dernières années, les ventes Kaïeman, Andréossy, Aussant, Galichon, Desperet, Guichardot, nous en verser sur la place une assez abondante provision. D'ailleurs, les dessins, c'est comme l'herbe des champs : il en pousse à chaque renouveau, et nos enfants rechercheront avec avidité les études et les croquis que produisent naturellement à foison nos artistes contemporains. C'est à nous de ne point laisser perdre et se gaspiller ces ressources de l'avenir, et de savoir déjà choisir, parmi les illustres ou simplement les habiles, ceux dont les générations futures se soucieront de conserver les œuvres; et, je vous le dis, ce n'est pas l'affaire d'un discernement médiocre. Cela se voit trop par les pacotilles d'académies de Romains et de Bolonais de son temps dont Baldinucci avait encombré ses épais volumes, et même l'impeccable Mariette n'avait pu résister à la tentation de donner accès, dans sa collection de si haut goût, à d'assez tristes Italiens de la dernière époque. On a vraiment grand'peine à se défendre contre certaines renommées pompeuses de son siècle. Au demeurant, il reste encore de riches portefeuilles dans les maisons de nos amateurs. Ils viennent de le prouver, et ils le reprouveront encore. Je me souviens d'avoir vu, en 1861, dans la magnifique exposition régionale qu'avait alors organisée la ville de Marseille, des séries bien précieuses de dessins de maîtres, sortis exclusivement de cabinets provençaux. Il m'est revenu que, dernièrement, une exposition nouvelle du même genre avait été tentée, toujours avec grand succès, par le Cercle artistique de la même ville. Le bon exemple, le bon élan que viennent de donner MM. Éphrussi et Dreyfus ne seront pas perdus. Le lendemain même de l'Exposition de l'École des Beaux-Arts, le comité du Musée des Arts décoratifs décidait l'organisation à bref délai d'une exposition semblable, mais appropriée, cela va sans dire, au but de ce Musée, une exposition de dessins anciens spéciaux à l'ornement et à la décoration. Vous verrez qu'il se découvrira, là encore, une mine inépuisable et infiniment variée pour l'éducation

publique; chacun retrouvera ainsi peu à peu son filon à exploiter, soit au point de vue de l'histoire, soit au point de vue de l'utilité pratique. — Mais, à mes yeux, le grand, le vrai, le signalé service qu'auront rendu les organisateurs de cette première Exposition, c'est, en un temps où l'esprit des amateurs est sollicité vers la curiosité des petites choses et se délaye dans le bibelot des arts inférieurs, de l'avoir remonté sans hésitation, bravement et fièrement, vers le goût des œuvres vraiment nobles, vers l'étude un peu abstraite, mais nourrissante et fortifiante, des souverains maîtres, du génie créateur desquels tout découle et tout dépend.

PH. DE CHENNEVIÈRES.



APPENDICE



N lisant les fines et savantes études de M. le marquis de Chennevières sur l'Exposition des dessins de maîtres anciens, le lecteur aura remarqué que l'auteur a signalé et jugé tous les morceaux importants de cette Exposition, à l'exception de ceux qui provenaient de sa propre collection. Et pourtant il occupait dans cette réunion d'œuvres de choix une des premières places, sinon par le nombre des dessins, du moins par la haute valeur de chacun d'eux. Ceux qui connaissent M. de Chennevières s'expliqueront ce silence. Pour lui, parler de ses dessins, rassemblés avec tant d'amour depuis tant d'années (nous n'osons dire combien), c'était parler de lui-même. « Les amateurs, comme il le dit, vous le devinez, n'aiment point à juger leurs dessins. Ils les chérissent tant qu'ils n'oseraient en dire tout le bien qu'ils en pensent. Mieux vaut, par prudence, laisser à d'autres le soin d'en parler franc. » Puisque M. de Chennevières se tait pour de si bonnes raisons, nous voulons, à son insu et peut-être contre son gré, combler, autant que nous le pourrons, la lacune volontaire qu'il a laissée dans ces études, tout en regrettant de ne pas apporter à cet examen le délicat esprit de critique, le charme d'expression et la grande autorité qui n'appartiennent qu'à lui.

Les visiteurs ont sans doute été surpris de ne trouver à l'Exposition aucun dessin français prêté par M. de Chennevières, qui cependant s'est voué corps et âme à l'art national, qui a tant écrit sur cet art, tant travaillé pour le faire mieux connaître, qui l'aime et le sent comme pas un, qui a réuni, par des recherches commencées presque dès l'enfance, quatre mille échantillons de nos maîtres les plus divers. C'est ce nombre même qui rendait tout choix impraticable : il eût fallu, pour montrer au public les trésors amassés par ce chercheur infati-

gable, une exposition spéciale qui eût été une véritable revue de l'art du dessin en France. Ainsi se serait vraiment réalisé le vœu formé par M. de Chennevières lui-même : « Supposez, dit-il, qu'il s'organise quelque jour, à la gloire de l'école française, une exposition spéciale dans laquelle auront leur place naturelle tous ces artistes qui ont été, par privilège de nos rois, les directeurs des grands travaux officiels de Fontainebleau, du vieux Louvre, de Versailles, et les inspirateurs du goût public, depuis nos miniaturistes du XIIIe siècle, admirés du Dante, et ceux de l'école de Tours au temps de Louis XII, depuis le Rosso et le Primatice, J. Cousin, Janet, Caron, Amb. Dubois, T. Dubreuil et Fréminet, S. Vouet, Poussin, Lesueur, Lebrun et Puget, Coypel, Lemoine, Watteau, Boucher, Vanloo, jusqu'à Vien, David, Gros, Ingres, Géricault et Delacroix, avec les plus habiles élèves de leurs ateliers, intermédiaires quasi aussi intéressants que les maîtres et qui les relient l'un à l'autre, il y faudra bien la chronologie, et ce sera un spectacle plein d'enseignement, l'histoire même et l'histoire suivie de notre art national. » Que de choses nouvelles on eût trouvées! que de noms inconnus! que de révélations piquantes! Quelle histoire, jour par jour, de l'art français, si un catalogue rédigé par le possesseur lui-même eût accompagné l'exhibition de cette collection unique!

Peut-être aurait-on rencontré dans ces quatre mille dessins plus d'un nom étranger, car, dans son amour pour son pays, M. de Chennevières s'est habitué à étendre la qualité de Français à tous les noms qui, de loin ou de près, ont eu quelques rapports avec la France; Léonard de Vinci est mort près d'Amboise, — Français il est; Benvenuto Cellini a vécu sur les bords de la Seine, — Français aussi; Raphaël a peint une Sainte Famille pour François Ier, — Français encore. Et voilà comment en collectionnant des dessins d'artistes nationaux *exclusivement*, M. de Chennevières en a recueilli un peu partout; il croit que les grands maîtres sont de tous les pays... et surtout Français.

C'est de cette façon que M. de Chennevières a donné asile dans ses cartons aux beaux dessins italiens, flamands et allemands, qu'on a admirés à l'École des Beaux-Arts. La série s'ouvre par une délicieuse figure de Botticelli, *l'Abondance*, sœur aînée du merveilleux dessin de M. Malcolm [1], et comme lui une étude pour le tableau qui, de la collection Reiset, vient de passer dans celle de Mgr le duc d'Aumale. Une jeune femme, vue de profil, marchant vers la gauche, élève une corne remplie de fruits, semant sur son passage la grâce et la poésie attachées aux plis légers

1. Publié dans la livraison du 1er juin 1879.

de sa robe. Malheureusement des piqûres d'aiguille et des taches huileuses, suites d'un calque barbare, l'ont cruellement endommagée. Après Botticelli, nous rencontrons le peintre-sculpteur Verrocchio, un autre primitif Florentin, non moins séduisant et d'une puissance telle qu'il a pu engendrer le grand Léonard. Il est représenté par un de ces feuillets détachés d'un carnet qui, comme M. de Chennevières l'a raconté ici même, lui servait à la fois d'album et de livre de compte. Plusieurs de ces dessins portent à la suite d'inscriptions la date 1487, un d'eux la date 1489, postérieure d'une année à la mort du maître. On comprend que cette dernière ait jeté les curieux dans de cruels embarras. Mais, en déchiffrant l'inscription qui précédait les chiffres, — tâche difficile, car on sait ce que sont ces inscriptions tracées en vieux caractères et semées d'abréviations familières à l'auteur seul, — on est arrivé à découvrir ceci : Verrocchio, mêlant l'art et la comptabilité, s'engageait à verser un solde de payement à la banque de Bologne en 1489 ; ce qui explique tout naturellement cette date restée jusqu'ici énigmatique.

Ils sont bien intéressants ces feuillets du carnet, couverts de toutes les esquisses échappées aux improvisations de Verrocchio. On y trouve un peu de tout : des croquis d'œuvres bien connues, telles que l'*Enfant sur le dauphin* surmontant la fontaine du Palais-Vieux, l'*Enfant sur le globe* du cabinet de M. Dreyfus, l'*Enfant assis* de la salle des petits bronzes au Louvre[1], le *David* du Bargello ; comme si Verrocchio avait voulu garder le constant souvenir de ses sculptures antérieures à 1487. On remarque encore dans ce carnet un Hercule nu, les épaules couvertes de la peau du lion dont la tête sert de coiffure au héros, qui va attaquer l'hydre de Lerne (cette figure a été copiée d'après un petit tableau de Pollajuolo aux Offices) ; on y rencontre aussi des Vénus, des Amours, des Christ, des David, des guerriers, etc., le profane et le sacré bizarrement confondus. Cependant de ce fouillis hétérogène se détachent deux idées principales qui semblent avoir spécialement préoccupé l'auteur : une Adoration de l'enfant Jésus et un projet d'autel monumental. Des fragments de cet autel se voient sur un grand nombre des feuilles qui appartiennent au duc d'Aumale et au Musée du Louvre, celles-ci provenant de la collection His de la Salle ; ce sont des figures détachées, souvent appuyées contre des pilastres, des chapiteaux, des archivoltes ou d'autres motifs architectoniques. Un de ces spécimens a été donné dans la *Gazette* (1er juin 1879), et à l'aide de cet échantillon et d'autres analogues on

1. N° 35 de la *Notice (série C) des objets de bronze, de cuivre*, etc, par M. Clément de Ris.

est tenté de recomposer à peu près la décoration projetée par Verrocchio. Elle comportait, semble-t-il, une composition centrale, peut-être l'*Adoration de l'Enfant*, avec des saints, parmi lesquels saint Jean et saint Sébastien, adossés à des pilastres terminés par des chapiteaux sur lesquels des enfants à demi couchés tenaient des écussons; ensemble dont les détails reparaissent souvent sur les feuilles de notre carnet. Dans le haut, une double archivolte au milieu de laquelle était assis un enfant ailé et d'où tombait une tresse de fleurs et de fruits; de chaque côté de l'archivolte, un ange debout, ou agenouillé, tenant un flambeau (l'ange agenouillé, souvent répété, rappelle beaucoup celui qui figure dans le tableau bien connu de l'Académie de Florence, le *Baptême du Christ*, et qu'on a voulu attribuer à Léonard; l'attitude de cet ange, d'ailleurs, se retrouve fréquemment dans des *Adorations* de l'époque). Au-dessous, le couronnement du motif principal devait être occupé par deux anges étendus dans les airs, tenant un cartouche. Quant à la base, elle était ornée, selon l'usage traditionnel, de motifs inspirés de l'antique, rinceaux, mascarons, médaillons d'empereurs romains, etc.[1] Pour cet ensemble décoratif, Verrocchio ne ménageait point les études; aussi les mêmes figures reviennent-elles fréquemment, tantôt dans la même attitude, tantôt dans des poses diverses, isolées ou groupées, entières ou incomplètes, cette multiplicité même montrant par quels tâtonnements le maître s'acheminait vers l'œuvre définitive.

Le dessin du marquis de Chennevières est un bon spécimen des feuilles de ce carnet, si riche en pensées de toute sorte. Au recto, une Vénus sortant de l'onde et une autre Vénus couchée, avec deux Amours, enserrées dans des contours d'une vigueur et d'une précision qui arrivent à la sécheresse, comme si le burin les avait creusées dans une planche de métal; rappelant, l'une, la figure de femme, de Dürer, dans *le Songe* (B. 76), l'autre, *l'Amymone* du même (B. 71). Puis, un enfant courant, grassement modelé au pinceau avec le bistre; de petites figures de

1. Nous venons de rencontrer à Chatsworth, chez le duc de Devonshire, dans un précieux album de dessins des primitifs florentins, ayant appartenu à Vasari et encadré dans ses montures bien connues, un admirable projet de tombeau par Lorenzo di Credi, élève de Verrocchio, conçu tout à fait dans l'esprit de la composition que nous avons essayé de reconstituer. Le monument se compose d'un sarcophage surmonté d'une frise ornementée portant un petit tabernacle du goût le plus pur, avec deux figures de saints de chaque côté; ce motif est couronné d'une corniche avec mascarons et rinceaux, des extrémités de laquelle tombent des tresses de fruits et de fleurs, et qui supporte un fronton circulaire dont le milieu est occupé par un petit Jésus debout dans un calice, et les deux côtés par des anges en adoration. Plusieurs même des figures de ce projet semblent empruntées au carnet de Verrocchio.

saint Jérôme en prière, un ange étendu dans les airs et un jeune homme nu. Au verso, des cavaliers[1], des chevaux, un David[2], un crucifix et les éléments d'une grande composition religieuse, comme celle dont nous venons de parler; l'enfant Jésus couché dans sa crèche, adoré par la mère, et le petit saint Jean agenouillé.

Le glorieux élève de Verrocchio, Léonard de Vinci, a fourni un petit dessin sans prétention, mais curieux par quelques lignes de la main même du maître. C'est un pendu vêtu d'une longue robe, les mains liées sur le dos. Au bas, la face du supplicié dessinée à nouveau. Dans le haut, l'autographe indiquant minutieusement tous les détails du costume et le nom du condamné, Bernardo di Bendino Barontigni, marchand de pantalons, gratifié d'une immortalité inespérée. Les contractions de la face et l'aspect caverneux des yeux indiquent que le supplicié, au moment où Léonard le dessina, était exposé depuis un temps déjà assez long.

Si M. de Chennevières n'a donné à l'Exposition qu'un croquis qui ne caractérise que peu la main de Léonard, il prend sa revanche avec ses deux Michel-Ange. L'un et l'autre sont de la manière impétueuse du maître, car, comme le dit fort bien le bon Mariette dans ses annotations sur Condivi, Michel-Ange, « le plus terrible dessinateur qu'il y ait eu », tantôt finit trop ses dessins, tantôt se laisse entraîner à l'inspiration du moment : « Quand il cherche quelque attitude, il jette avec impétuosité sur le papier ce que lui fournit son imagination; il dessine alors à grands traits, il devient en quelque sorte créateur. » Les deux dessins de M. de Chennevières appartiennent à cette dernière catégorie, et on n'en saurait trouver de plus beaux. Les lecteurs connaissent déjà par la reproduction qu'en a donnée la *Gazette* (1er juin 1879) l'incomparable *Projet de sainte Famille.* La Vierge, dont les traits empreints d'une gravité mélancolique ont une puissance toute sculpturale, regarde le divin Enfant à demi couché sur un coussin, étendant une main vers sa mère. Entre la Vierge et Jésus, une sommaire indication de la tête de saint Joseph ; au-dessus, un fragment de profil d'homme d'une étonnante vigueur; en haut, trois petits anges. L'*Adam et Ève* n'est pas moins admirable. Ici le sculpteur laisse toute la place au peintre; la grasse sanguine donne aux chairs de ces deux mâles et grandioses créations (faites peut-être en vue des figures analogues du plafond de la chapelle

1. Un de ces cavaliers se retrouve, sans changement, dans un dessin de Léonard pour la statue équestre de Sforza (conservé à Windsor).

2. Ce même David se retrouve sur un des deux feuillets de Verrocchio venus de la collection Galichon au British Museum.

Sixtine) toutes les palpitations et tous les frémissements de la peinture.

« Michealis-Angeli severior delineandi methodus temperantius reddita, » telle est la note que Mariette de sa magnifique écriture a mise au bas d'un dessin de Raphaël encadré par lui dans une monture digne de l'œuvre. Et Mariette, comme toujours, a raison. Ces deux bergers, l'un, vu presque de dos, appuyé sur un long bâton, l'autre, de face, tenant dans ses bras un jeune chevreau renversé, sont bien du Michel-Ange, revu et adouci par Raphaël, qui, dans le *Joseph racontant ses songes* des *Loges* du Vatican, a placé des figures semblables. La beauté de la forme est là tout entière, simplement, sans effort, en quelques traits de plume; les deux figures ont passé naturellement, et avec la sûreté d'interprétation du véritable génie, de quelque idylle de Théocrite sur le papier du maître.

Citons encore à ce propos l'inépuisable Mariette : « Quand on n'aurait une idée de Raphaël aussi avantageuse qu'on la doit avoir, il ne faudrait que ces dessins pour montrer quelle était la sublimité de son génie. Les autres jettent sur le papier leurs premières pensées, et l'on s'aperçoit qu'ils cherchent; Raphaël, au contraire, en mettant au jour les siennes, lors même qu'il paraît entraîné par la véhémence de l'imagination, produit du premier coup des ouvrages qui sont déjà tellement arrêtés qu'il n'y a plus rien à y ajouter pour y mettre la dernière main. »

Nous aimons peu, et nous avouons humblement notre tort, le grand élève de Raphaël, Jules Romain. Nous trouvons souvent ses figures un peu prétentieuses et emphatiques et leurs expressions un peu monotones et exagérées; ces héros, aux bouches toujours ouvertes, ont je ne sais quel air déclamatoire qui respire la pleine décadence. Nous n'apprécions guère cette luxuriante facilité, cette imagination si peu maîtresse d'elle-même. La *Chute des Géants* du Palais du T, surtout, nous a laissé un préjugé, sans doute blâmable, contre l'exorbitante fécondité de Jules Romain. Mais il nous faut reconnaître que le dessin de M. de Chennevières échappe à ces critiques générales; il est d'une simple et belle ordonnance, d'une pondération raphaélesque, d'une exécution sûre et délicate. Mercure, suivi d'un bélier et d'une bacchante (?), s'avance vers Jupiter et Junon, assis sur un trône, près duquel Neptune se tient debout, le trident en main. Tous ces dieux ont une allure noble et des « attitudes simples et sages qui gagnent le cœur ».

Raphaël et son disciple nous ont écarté de leur devancier Fra Bartolommeo, duquel M. de Chennevières a un tout petit et délicieux dessin, un ange Gabriel agenouillé dans une ravissante attitude de piété et d'onction,

aux traits d'un charme séraphique, d'une plume dont la finesse n'a jamais été surpassée; au verso, un croquis d'une flagellation du Christ. Feuillet détaché d'un carnet dont on a pu voir au Palais des Beaux-Arts quelques autres pages provenant de la collection du duc d'Aumale et de notre regretté maître His de La Salle, qui a légué au Louvre d'autres dessins du même carnet.

Traversons l'école ferraraise en signalant une scène biblique largement traitée de Ludovico Mazzolini, un maître à part dans cette école et dont les dessins sont fort rares, pour arriver aux deux élèves de Vinci, Cesare da Sesto et Marco da Oggione. Le premier, tout léonardesque, nous offre quatre études pour un saint Jean-Baptiste qu'on retrouve dans le baptême du Christ de la galerie Scotti, à Milan. Le second, plus indépendant, n'a ni la tendresse ni la suavité du maître. Quoique entré tout enfant chez Léonard, dont il copie obstinément la *Cène*, il reste avec des proportions lourdes et courtes, non sans quelque hardiesse et quelque souffle dramatique dans les fresques de Milan. Certains livres d'heures de l'Ambrosienne sont ornés d'enluminures qui rappellent tout à fait la manière ordinaire de notre Marco. Les deux dessins de M. de Chennevières nous montrent une suite de sept scènes tirées du Nouveau Testament, d'une plume qui nous fait involontairement songer à la facture vénitienne. Les types cependant sont bien lombards et accusent l'élève de Léonard.

M. de Chennevières a déjà présenté aux lecteurs Vittore Pisano en appréciant les deux belles pages de ce maître, reconnues récemment par un œil fin et exercé comme lui appartenant sans conteste, prêtées par le duc d'Aumale et M. Gustave Dreyfus. On a, sans parler du Musée d'Oxford et du précieux volume des héritiers Vallardi, d'autres dessins de Pisano à l'Ambrosienne, au British Museum [1], à l'Albertine et au Louvre; ces derniers légués par M. His de La Salle, tous provenant de la collection du marquis de Lagoy. C'est vraiment un des premiers parmi les maîtres italiens, ce Pisano, si savant dans son dessin, si serré dans sa forme, unissant à une science vivante et consciencieuse un sentiment délicat et tout spiritualiste, en même temps interprète vigoureux et exact de la nature. Dans les deux dessins de M. de Chennevières, nous le voyons s'exercer à la double école de Donatello et de l'antique; copiant du premier un des compartiments de la chaire extérieure de l'église de

1. Le British Museum en possède deux : l'un, un jeune homme nu, assis sur un banc, et au verso deux figures de saints, attribué à tort à Fra Angelico; l'autre, représentant trois jeunes seigneurs en riche costume du temps, égaré dans le carton des anonymes, bien qu'il porte la signature Pisanus P. (Pictor).

Prato; empruntant aux anciens deux figures de femmes qu'on rangerait volontiers parmi les statuettes de Tanagra.

De l'école de Mantegna, deux dessins : une femme dévorée par les vers de la mort, allégorie familière aux maîtres de l'époque pour montrer le néant des grandeurs humaines, d'un réalisme hideux, mais d'une exécution hors ligne, — miniature sur vélin poussée jusqu'au dernier fini ; — puis, un spécimen intéressant d'un maître peu connu, Niccolo Pizzolo, élève de Squarcione, et, comme en font foi les registres de compte du *Santo*, *garzon* de Donatello à Padoue, de 1446 à 1448. C'est un des collaborateurs de Mantegna que mentionne Vasari à propos de la décoration de la chapelle des Eremitani. Pizzolo a exécuté derrière l'autel de cette chapelle une Assomption comptée parmi les plus belles œuvres de l'art padouan. Vasari le tient en grande estime et pleure sa mort prématurée : « Ses œuvres, dit-il, s'imposent sinon par la quantité, du moins par la qualité ; elles ont été d'un grand profit pour Mantegna. » Pizzolo était en effet l'aîné et, au dire de quelques-uns, le maître du grand Padouan ; mais il ne tarda pas à être complètement absorbé par celui-ci, si bien que, malgré quelques souvenirs de Donatello, Pizzolo, dans l'Assomption des Eremitani, est tout à fait mantegnesque, et qu'une Vierge avec Jésus, entourée de saints, de l'Ambrosienne, attribuée à Mantegna, pourrait bien être de Niccolo. Toutefois les figures de Pizzolo, sveltes et minces, n'ont ni l'ample énergie ni la sévère rudesse de Mantegna, et cette différence est sensible dans le dessin de M. de Chennevières, un fragment de crucifixion, dont la composition complète se trouve au British Museum, et qui n'est pas sans de fortes analogies avec le Calvaire de Mantegna, dans la *Salle des sept mètres* au Louvre.

Nous pénétrons plus avant dans l'école vénitienne avec un beau dessin de Giovanni Bellini, la *Guérison de saint Anianus*, à propos duquel on a prononcé le nom de Carpaccio, et dont le groupe principal se retrouve dans un tableau donné à Cima, aujourd'hui au Musée de Berlin. Un grand et gracieux paysage, qui a eu au XVI[e] siècle les honneurs d'une double reproduction par la gravure, porte le nom du Titien ; les figures de satyres et de nymphes qui l'animent, surtout une femme assise vue de dos, semblent justifier amplement cette attribution. Cependant la facture du paysage est d'une minutie qui étonnerait de la part du grand Vénitien, dont le trait a plus de désinvolture, dont la plume, plus moelleuse et expressive, court avec plus de hardiesse et d'élan. Notre dessin ne serait-il pas (nous ne hasardons cette hypothèse qu'avec timidité et réserve) d'un des élèves les plus aimés du Titien, que Vasari rencontra chez lui en 1566, de Gian Maria Verdizzoti (1525-1600), gentilhomme

vénitien, traducteur de l'*Énéide* et des *Métamorphoses*, auteur d'un *Epicedium* en vers latins sur la mort du Titien, de plus habile dans l'art du paysage mythologique. Sa manière nous est connue par des gravures sur bois exécutées d'après ses dessins dans une Bible imprimée à Venise en 1574, à côté de bois d'après le Titien et Palma; par d'autres bois qui ornent les *Cento favole morali di G. M. Verdizzoti* (Venise 1570), et les *Vite de'santi Padri nuovamente da M. M. G. Verdizzoti del tutto riformate* (Venise 1597). Tous ces bois sont d'un faire qu'on retrouve tout à fait dans notre paysage[1].

Il n'y a aucune hésitation possible à propos d'une exquise petite Vierge tenant l'enfant Jésus, de Palma Vecchio; le maître vénitien s'y accuse tout entier, avec son charme et son ampleur, aussi bien, malgré l'exiguïté du cadre, que dans la Santa Barbara de Venise ou dans les Trois Grâces de Dresde. Cette petite Vierge est du Palma « condensé »; les tons d'une sanguine prodigieusement maniée lui donnent toute la chaleur et la délicatesse du coloris vénitien.

Des tons dorés de Palma Vecchio passons à la gamme argentée de Paul Véronèse, très dignement représenté par deux magnifiques dessins, un groupe de saintes femmes au pied de la croix et trois docteurs devisant sur les saintes Écritures, étude pour un tableau conservé au Musée Bréra, dans laquelle le Véronèse a mis ses beaux types de vieillards favoris, enveloppés dans leurs amples manteaux d'un caractère si décoratif, d'une touche si facile, légère et éclatante. Nous venons précisément de rencontrer à l'Ambroisienne les copies faites au XVI[e] siècle de ces deux dessins. L'une d'elles nous montre de chaque côté de la croix, à laquelle le Christ est attaché, un larron; ce qui prouve que cette composition devait figurer dans un grand Calvaire.

Ne cherchons point de transition pour passer de Venise à Nuremberg, de Paul Véronèse à Barthel Beham, disciple de Dürer, graveur étonnant par la finesse du trait et la vigueur des expressions; considéré, dans son temps, au dire de Sandrart, comme un des meilleurs peintres allemands. La courte carrière de ce Beham, frère puîné de Hans Sebald, est assez aventureuse : il fut de bonne heure, avec son frère et Georges Penz, autre élève de Dürer, entraîné dans le mouvement de la Réforme, et tous trois poussèrent si loin leur propagande, que le Grand Conseil de Nuremberg les fit arrêter et interroger. Les réponses de Barthel sont conçues en des termes que ne désavouerait pas le plus fougueux des révolutionnaires modernes : l'abolition des prêtres, la suppression du travail, le

1. Le Musée de Rennes possède un paysage mythologique de cette même main.

partage des biens, le mépris de tout gouvernement, la négation du Christ: tels sont, d'après les déclarations de l'accusé et les dépositions des témoins, les principaux articles de son programme religieux et politique. Le Grand Conseil, jugeant que les trois libres-penseurs « se sont montrés mécréants et païens comme on n'a vu personne avant eux », les exile promptement, craignant que le peuple irrité ne les tue.

En 1527 nous retrouvons Barthel à la cour la plus catholique de l'Allemagne, auprès des ducs de Bavière, Louis et Guillaume, qui donnaient ainsi un exemple de tolérance rare à toutes les époques. Il fit alors un grand nombre de portraits fort admirés, qui sont aujourd'hui en très mauvais état au château de Schlesheim. Le duc Guillaume tint Barthel en grande affection, et pour l'amour de l'art l'envoya en Italie, où il mourut vers 1540. M. de Chennevières a prêté de ce maître un fort beau portrait dans le genre de ceux de l'Albertine et du Cabinet des Estampes de Berlin, exécuté aux crayons rouge et noir et lavé d'un ton d'aquarelle, traité largement et d'un très beau caractère[1].

Bornons-nous à mentionner, en regrettant de ne pouvoir en parler plus longuement, une feuille d'étude de l'école flamande du commencement du XVI[e] siècle, trois têtes d'enfants joufflus, un faucon et des ornements, et au verso une fontaine de Jouvence à laquelle viennent boire divers personnages; — un portrait de P.-H. de Boïs (1596) par le graveur H. Goltzius, à la pointe d'argent, si fin qu'on le dirait buriné sur cuivre; — deux vieux buveurs de Teniers le jeune, provenant de la collection Crozat, avec le monogramme et la date 1651, dessin très caractéristique, un des plus faits du maître; — enfin, un très joli intérieur d'église gothique avec petits personnages spirituellement indiqués, de Pieter Neefs; à la plume lavé d'aquarelle. La lumière et la perspective, justement observées et rendues, mettent ce dessin au niveau des œuvres plus considérables de Neefs.

Nous ne pouvons mieux finir qu'avec les deux Rubens, qui sont tout à fait supérieurs, la *Mort d'Hippolyte* et un portrait de jeune fille. L'épisode tragique est interprété avec la fougue du génie et la maestria d'un art consommé : le ciel orageux, l'écume des eaux bouillonnantes, le groupe des chevaux et du monstre, le char entraînant Hippolyte à travers les rochers, tout semble animé d'un souffle romantique, shakspearien plutôt, qui contraste avec la savante et classique régularité de Racine. Ce dessin, comme tant d'autres de Rubens, montre « combien

1. Au verso, d'une écriture postérieure : *G. Just Conterfeyt von Werthaus, 1521* (portrait de M. Just de Werthaus, 1521).

dans ces légères esquisses ce grand homme met une âme et un esprit qui dénotent la rapidité avec laquelle il concevait et exécutait ses pensées, et combien il possédait dans un éminent degré la science du clair-obscur». Tel est en effet notre dessin, et nous ne saurions mieux dire que Mariette. Cette esquisse, au bistre, faite de vigoureux coups de pinceau et de légers traits de plume accusant les formes, a servi d'étude pour un petit tableau du maître dans laquelle la scène est prise en sens inverse, peint sur cuivre un peu sèchement, aujourd'hui à Londres, chez le duc de Bedford. Une répétition de dimensions plus grandes se trouve chez le comte Brownlaw à Ashridge-House. Le portrait de jeune fille (qu'on retrouve sans changement à la National Gallery, dans le cabinet du directeur) est charmant. Le crayon noir avec un ton brun clair d'aquarelle et quelques rehauts de sanguine donne la plus délicieuse figure flamande qu'on puisse rêver. Sans le moindre effort, le maître arrive, par la justesse et l'harmonie des indications, à l'effet de la chose travaillée et finie. Rien n'y manque, ni l'épiderme velouté de la peau, ni la finesse des cheveux soyeux, ni la tendresse des yeux brillants et humides, ni la grâce malicieuse des lèvres un peu épaisses, ni la coquetterie naïve de l'ajustement. Cette jolie figure pourrait bien être celle d'une fille de Rubens, car elle rappelle d'assez près un portrait de celle-ci conservé à l'Albertine.

Voilà ce que M. de Chennevières avait prêté à l'Exposition des Beaux-Arts, une trentaine de dessins à peine, mais tous *di primo cartello*, montrant le goût sûr, la science du choix, l'amour éclairé des belles choses, une égale connaissance de toutes les écoles, et dignes d'un encyclopédiste de l'art. Savoir ainsi découvrir les œuvres supérieures, les conserver, les soigner et les aimer, enfin, quand on se mêle d'écrire, les juger avec tant d'autorité, n'est-ce point dérober aux grands maîtres une portion de leur gloire ?

CHARLES ÉPHRUSSI.



REMARQUES A PROPOS DE L'ART ÉGYPTIEN

(QUATRIÈME ARTICLE [1].)

Depuis longtemps on affirme que l'étude du nu est la principale cause du développement de l'art, et on donne les Grecs pour exemple.

Les Égyptiens ont fait autant et plus de nu que les Grecs, et bien longtemps avant ceux-ci. La question est donc fort discutable. Une certaine impuissance à traiter la draperie, le vêtement, coïncide, chez les Égyptiens, avec cette grande quantité de nu qu'ils ont livrée à la postérité. Les Égyptiens n'ont su que soupçonner la draperie. Ils indiquent la direction, le rayonnement de ses plis autour des diverses parties du corps. Seulement ces plis ne sont que des lignes; le sculpteur n'en cherche pas la structure, les épaisseurs. Les Assyriens, qui ont représenté des personnages très habillés, très vêtus, ayant à peine un bout de jambe ou de bras qui soit nu, les Assyriens ne sont pas de plus médiocres artistes que les Égyptiens; ils poussent plus loin l'observation du mouvement, sont plus hardis à chercher des détails, plus vifs, plus explicites, donnent mieux les saillies et les inflexions aux membres.

L'art perse, qui a toujours habillé ses personnages du cou jusqu'aux pieds, où il leur met des souliers, en a été *obligé* à développer beaucoup l'observation et le rendu de la draperie, et cette observation, par contrecoup, l'a conduit à rectifier des erreurs de forme générale, de mouvement, d'emmanchement, de *dessin* en un mot, que commettaient Égyptiens et Assyriens. Les Phéniciens paraissent avoir modelé la draperie avec intelligence et l'avoir parfois dessinée assez bien. Mais est-ce l'art archaïque grec qui a réagi sur l'art phénicien et l'art perse? Laissons cela, et répétons que retrouver la forme, le mouvement sous l'habit, est

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII, p. 221, t. XIX, p. 209, et t. XX, p. 135.

une des grandes difficultés de l'art. Le cas complique l'analyse de l'artiste.

Il y a dans le corps de l'être animé un enchaînement de rapports, un accord de lignes, de formes qui s'appellent harmoniquement les unes les autres, et même nécessairement. Aussi, lorsque l'esprit, habitué à leur impression, dessine telle de ces formes, il en évoque telle autre qui suit la première, sans qu'il ait besoin de revenir à l'examen de l'être à figurer (je parle du gros, bien entendu); de même que si l'on trace un angle, il devient facile d'établir le triangle, le carré, etc. La draperie a, elle aussi, des lois de disposition qui engendrent ses formes et ses mouvements, les unes concourant avec celles du corps, les autres tout à fait différentes. L'esprit de l'artiste a donc double charge d'analyse à porter quand il exécute un corps drapé. Lorsqu'un peuple ou un individu tient dans son entendement la faculté de suivre cette double analyse, l'art parvient à toute son extension.

La sculpture égyptienne s'est beaucoup trop cantonnée dans le nu, par impuissance et non par préférence. Les impuissances respectives de la statuaire et du bas-relief marchent parallèles en Égypte et aussi en Assyrie. Le bas-relief, qui ne pouvait exécuter certaines choses dont se jouait la statuaire, en réalise d'autres que celle-ci n'aborde pas. Sur les sarcophages apparaissent souvent gravées les déesses aux grandes ailes, Isis et Nephtys; mais la statuaire n'a point représenté de personnages ailés, quoiqu'elle ait figuré des oiseaux. En ce dernier cas, l'aile étendue rentrait, par sa conformation plate, dans les conditions du bas-relief. Chez les Assyriens, les divinités à quatre ailes ne se montrent qu'en bas-relief, et c'est en les relevant, appliquées en bas-relief, que les sculpteurs exécutent les ailes des grands taureaux à tête humaine. Il y a, dans ces taureaux, un curieux mélange de haut et de bas-relief.

L'Égypte donne des exemples, dès la XII[e] dynastie, de ce système de rendu, où la timidité ne saurait aller plus loin. Elle adosse des personnages de relief demi-haut, demi-bas, à des soutiens carrés où leurs flancs, les parties latérales de leurs membres, ne se détachent qu'en relief très plat, très bas. Le colosse de Séti II en montre un exemple. C'est le système assyrien. Les étouffeurs de lions, moitié de face, moitié de profil, présentent ce mélange de haut et bas-relief. Quant aux taureaux, leur tête, leur poitrine sont taillées selon l'épaisseur intrinsèque de la forme; mais leurs flancs s'aplatissent bien davantage, surtout à leur partie supérieure. Une bizarre illusion d'exactitude a fait reproduire, dans ce profil des flancs, la quatrième patte de l'animal, déjà figurée sur sa face, ce qui fait que le taureau a cinq pattes.

Il y a de bien curieuses inégalités à observer dans le bas-relief égyptien, et aussi quelques curieuses tentatives d'observation.

Les grands bas-reliefs semblent avoir été confiés à des artistes plus attentifs, plus soigneux que ceux qui exécutaient les petites pièces. Du moins se donnent-ils la peine de distinguer les deux pieds, de montrer que l'un est vu du côté du petit doigt et l'autre du côté de l'orteil, tandis que, dans l'imagerie de médiocre taille, les pieds sont dessinés pareils, tous deux, du côté de l'orteil, sans souci de la vérité.

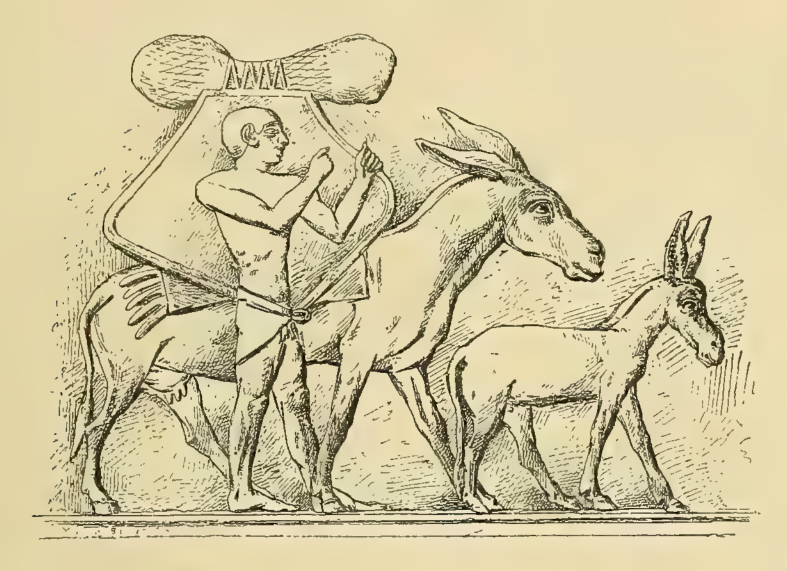
La musculature n'a intéressé l'art égyptien qu'à l'époque de l'ancien empire. Alors le tailleur de bas-reliefs marquait de deux plis le genou, et faisait descendre un muscle le long du bas de la jambe. Mais les époques suivantes se bornèrent à donner aux corps et aux membres une rondeur lisse, sans le moindre détail musculaire. On pourrait cependant considérer comme un reste d'observation anatomique, mais d'observation fort malheureuse, la tendance à renfler le ventre des personnages assis, et à exagérer la saillie de celui des pectoraux qui vient en contour dans le profil des torses.

Au Louvre, des fragments de grands bas-reliefs relatifs au pharaon Ramsès II ont des types de figures très fins, d'un beau galbe; mais le sculpteur, ai-je dit, y a mis d'étranges oreilles, dont le lobe inférieur se trouve à la hauteur de l'œil, de sorte qu'elles s'élancent jusqu'au haut du front, ou à peu près. On ne peut rien concevoir à ce désordre du dessin, quand on voit la rigueur avec laquelle le nez, les lèvres, le menton sont exprimés dans ces mêmes figures.

Un des faits les plus intéressants dans l'histoire de l'art est l'union de l'homme avec l'animal, si heureusement réalisée par les Égyptiens. Là encore je vois l'art dominer l'esprit mystique et même lutter contre lui.

La monstruosité *chimérique* habite dans la conception mystique. Celle-ci trouve plus spiritualiste ce qui s'éloigne davantage des formes de la nature, ce qui les altère. Au gré de visions et de visées confuses, elle prend çà et là, elle arrache un trait, un organe, un élément de côté et d'autre, puis elle rassemble tous ces fragments dans un amalgame disparate, incompréhensible, choquant et surchargé. La pensée n'a pas de bornes dans ses fantaisies, l'art en a; il est restreint, encaissé, forcé à la clarté et à la netteté. Sauf quelques rares figures à la façon de la déesse Taroër, où l'homme, le lion, le poisson, l'hippopotame s'unissent en un monstre; sauf quelques rares figurines difformes et informes, à la façon des idoles imaginées chez tous les peuples, depuis les sauvages jusqu'aux Grecs primitifs, les artistes égyptiens ont sobrement, savam-

ment réalisé l'association mystique de l'homme et de l'animal au sein de la Divinité, représentée tantôt par la tête humaine sur le corps de la bête, tantôt par la tête animale sur le corps humain, association étrange, mystérieuse, dessin qui n'a rien de répugnant, de *monstrueux*. Les Égyptiens ont pris, en effet, les éléments les plus directs, les plus nets, les plus harmonieux, en écartant la surcharge des traits hétérogènes. Des prêtres, sculpteurs ou non, conçurent ces images ou plutôt l'idée générale de ces images; mais ce fut dans ses propres ressources, dans



BAS-RELIEF DES TOMBES DE TI (ANCIEN EMPIRE).

(Moulage du Musée du Louvre.)

ses moyens particuliers d'analyse, que l'art prit l'agencement des formes de ces images. L'artiste d'Égypte pose presque anatomiquement la tête d'un homme sur un poitrail de lion, ou la tête d'une lionne sur les épaules d'une femme, et déguise le joint sous une large coiffure. Ces gens, par parenthèse, aimèrent beaucoup la coiffure, imaginèrent les perruques, et furent de bien extraordinaires inventeurs de *chapeaux*, si l'on entend par ce mot tout ce qui couvre la tête.

En Égypte, en Assyrie, en Grèce, l'artiste, à mesure qu'il observe mieux la nature et devient plus habile, ramène la Divinité à l'exacte forme humaine ou animale, gouverné qu'il est par les nécessités réalistes de sa marche analytique, de son progrès. Voilà comment il lutte contre l'esprit mystique et le domine. La tendance du mysticisme est de

dénaturer. On en a eu des preuves lorsque les Pères des Églises d'Occident et d'Orient, aux débuts de la chrétienté, jugèrent à propos de diriger et de dogmatiser l'art, qui faillit en mourir.

Ceci n'empêchera pas que certains décors des sarcophages égyptiens ne soient très attirants, très surprenants par le fantastique, le mystérieux énigmatique de leurs dessins; mais ceux-ci sont peut-être beaucoup plus pauvres au point de vue de l'idée que ne le suppose notre imagination moderne, qui, sous une expression sèchement algébrique, évoque toutes sortes de richesses intellectuelles.

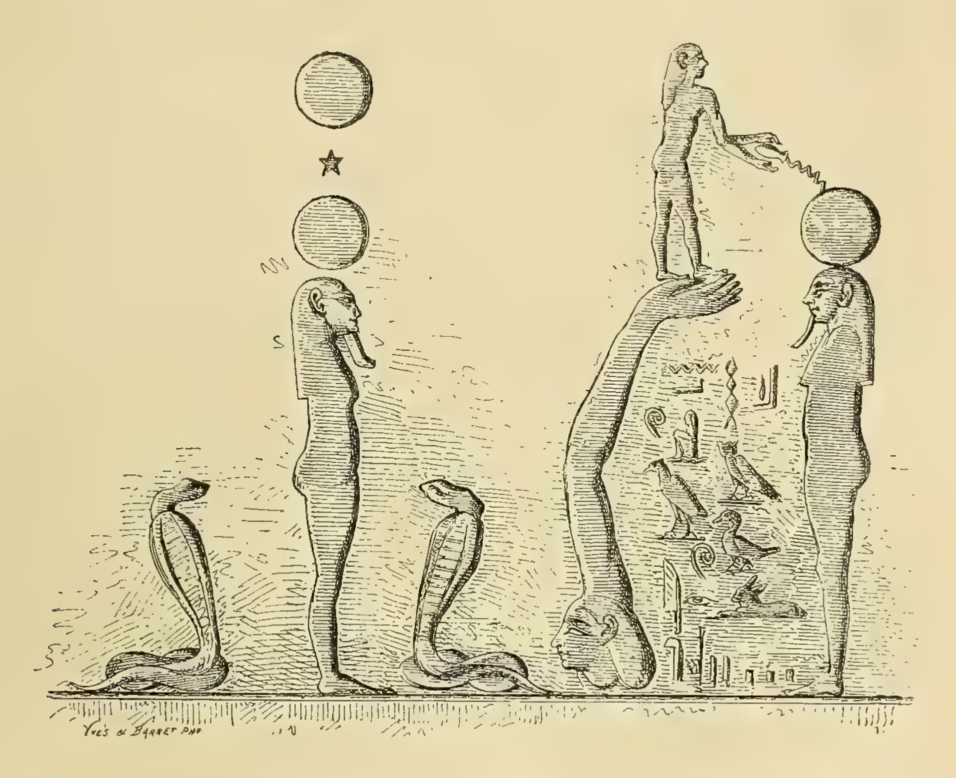
Je crains en effet que toutes nos traductions des hiéroglyphes ne les enrichissent d'un idéalisme spiritualiste très compliqué et d'une poésie romantico-biblique qui n'y ont jamais existé. Pauvre, sec, lourd, sinistre, malgré sa profonde originalité, est le génie égyptien, dans ses meilleures conceptions, dans ses plus grandes, qui sont énormes et non hardies, dans ses plus délicates, qui sont étroites, timides et obscures.

La timidité suffirait à expliquer tout, car on prétend maintenant que les Égyptiens étaient des gens très gais.

L'esprit clair des Grecs aux prises avec l'algèbre artistique et mystique de l'Égypte en altéra, du reste, singulièrement le caractère. Il n'y a qu'à comparer les images de Nout ou de la voûte étoilée céleste, telles qu'on les adopta à l'époque des Ptolémées, avec les rébus religieux des époques antérieures. Les Grecs, pour qu'on comprît bien, reprirent l'image de la femme, dont tout le corps et les membres se plient en une espèce d'arcade, et la dessinèrent dans sa forme complète. La vulgarité accompagne ici la clarté. Le génie grec a été plus d'une fois bien vulgaire; le génie égyptien ne l'a jamais été, parce qu'il est resté ingénu même au sein de ses entreprises colossales.

De l'expression morale, l'art égyptien ne semble point s'être occupé. Très rarement, comme à ce festin reproduit par Wilkinson dans ses *Manners and Customs*, etc., où l'on voit une dame prise d'indigestion et sa suivante qui accourt avec un geste d'alarme, d'ennui ou de compassion, on surprend le désir de donner aux personnages un sentiment, une impression quelconque. On a considéré cette scène comme une caricature, à mettre à côté des fameux dessins des papyrus de Londres et de Turin, qui parodient en scènes d'animaux Ramsès II, ses femmes, ses prêtres, ses officiers. Nous aurions là le premier exemple de traits satiriques introduits dans la sculpture solennelle et religieuse, comme les aimèrent plus tard nos imagiers du moyen âge. Les personnages, si nombreux dans les bas-reliefs, font des gestes d'action et de métiers. Ils jouent de la harpe, mangent, conduisent des troupeaux, ils tuent leurs

ennemis, ils prennent le menton à leurs femmes, rament sur des barques, invoquent les dieux, d'un visage toujours immobile, d'un mouvement toujours impersonnel. Ils ne regardent pas, n'écoutent pas, ne se réjouissent pas, ne pleurent ni ne s'irritent. Peut-être les sculpteurs d'Égypte donneraient-ils plus volontiers l'animation du sentiment aux bêtes, comme on l'entrevoit dans certains lions blessés. Dans le dessin



BAS-RELIEFS INTAILLÉS DANS UN SARCOPHAGE DE L'ÉPOQUE SAÏTE.

(Musée du Louvre. — Salle du rez-de-chaussée)

que nous donnons d'après le papyrus royal de la XXe dynastie, récemment acheté, le geste d'adoration que font les deux femmes ne manque pas de véracité, mais aussi nous sommes à une époque rapprochée.

L'expression des sentiments consiste uniquement dans certains gestes qui ne sont pas nombreux : le geste de la supplication, de l'adoration ou plutôt de la harangue, le geste de paix et d'amitié, celui de la douleur et quelques autres dont le sens est moins clair.

Cependant aucun peuple n'a été aussi préoccupé de représenter les scènes de la vie générale, *de la vie populaire et bourgeoise*. Leurs bas-

reliefs ne sont pas consacrés seulement aux actions des princes et des dieux. Il y a plus : sous l'ancien empire, les bas-reliefs, ce journal illustré de l'Égypte, comme les vases ont été celui de la Grèce, laissaient volontiers de côté, paraît-il, les rois et les divinités ! Pleinement réalistes par la nature de leurs sujets, ils montrent l'existence des ouvriers, des mariniers, des laboureurs, des *propriétaires,* les jeux des enfants, les festins, les amusements, les exercices du corps et une foule d'autres choses.

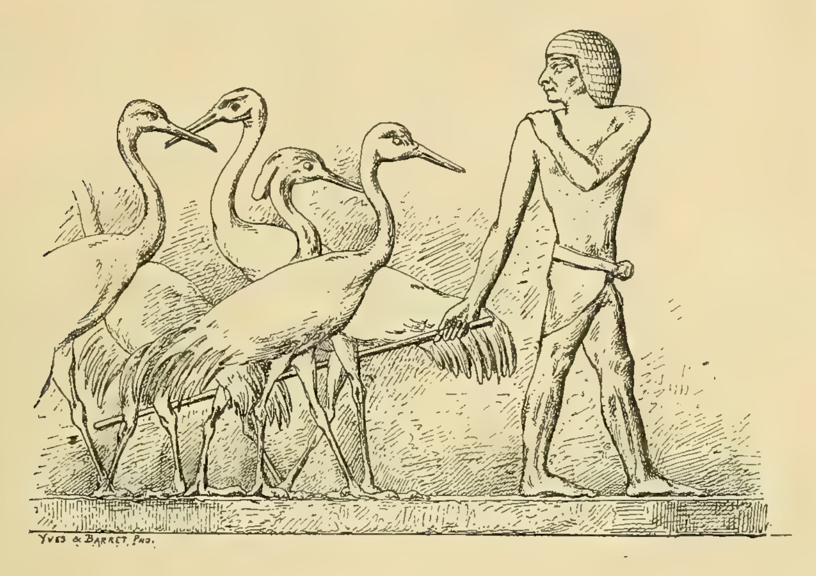
L'Égypte a même été paysagiste dans ses bas-reliefs et dans ses peintures, humblement et abstraitement paysagiste. A-t-elle précédé là-dedans ou imité l'Assyrie, qui a si volontiers accueilli les *fabriques?* Malheureusement le Louvre n'a point de ces paysages, tels que les bassins d'eau figurés en *plan* où se baignent des hommes dessinés de profil, c'est-à-dire en *élévation.* Les Assyriens, devenus, à Khorsabad et à Koyoundjick, des paysagistes presque distingués, avaient débuté aussi par des enceintes de forts que figurait un cercle autour duquel rayonnaient de petites tours crénelées, système de figuration architecturale qui aboutit à faire de l'élévation un plan.

Mais avec ces sujets de nature et de vie nationale se dressent une idée et un fait considérables. C'est autour de la mort que l'art s'évertue à multiplier ces scènes de la vie ! L'architecture, l'art et bien d'autres points de la civilisation tirent leur origine des grandes impressions que causait la mort aux premiers peuples. La tombe est le premier monument. Les premières œuvres de l'art se concentrent autour de la tombe pour exprimer ces impressions. Relier les vivants à ceux qui n'étaient plus et à ceux qui seraient, constater la perpétuité de l'être par le renouvellement, transmettre à la postérité le dépôt du présent et du passé, tel est le souci qui, en Égypte et apparemment chez tous les autres peuples, crée l'art et produit son épanouissement à partir du jour où naît la civilisation, où elle sait donner à la sépulture une importance dominante, l'entourer de rites, de symboles bien déterminés, d'une signification étendue, ayant tous trait à la conservation, à la durée et à la personnification de la race.

Le tombeau était une sorte de forteresse à la fois réelle et symbolique ; le temple est venu du tombeau, et il eut longtemps à son tour et le caractère funéraire et le caractère de lieu fort ; le dieu, le demi-dieu y était ou enseveli ou enfermé. On l'y *gardait,* pour qu'il n'allât pas chez les étrangers.

Et lorsqu'on songe à cette domination du symbolisme funèbre dans l'esprit égyptien, et qu'on se reporte aux statues, à la placide immobi-

lité du visage sculpté, à la position invariable des paupières, à la grimace souriante, à la rigidité du cou, de la tête et de toute la pose, n'est-ce pas à se demander de nouveau si le sculpteur n'avait pas eu au commencement ou n'avait pas adopté à un certain moment un modèle qu'il étudiait assez exactement, et si ce modèle n'était pas le mort, la momie qu'on allait préparer ou qu'on préparait? L'hypothèse ne laisse que des doutes, je le sais. Je ne puis me défendre de la pensée que les statuaires se rendaient souvent dans le quartier des embaumeurs pour y



BAS-RELIEF DE LA TOMBE DE TI.

(Moulage du Musée du Louvre.)

contempler les corps. En effet, comment s'y prenaient les sculpteurs? Étudiaient-ils directement un modèle? le faisaient-ils poser devant eux durant plusieurs heures? La chose est improbable, impossible, si, comme on le croit, ils attaquaient directement la pierre, la matière dure, et ne modelaient point en terre au préalable. Admettre qu'ils n'ont jamais fait que de souvenir, d'impression, de *chic*, n'est pas davantage possible devant certaines réalisations de leur art. Ils ont rendu fort bien des attitudes et des formes d'animaux.

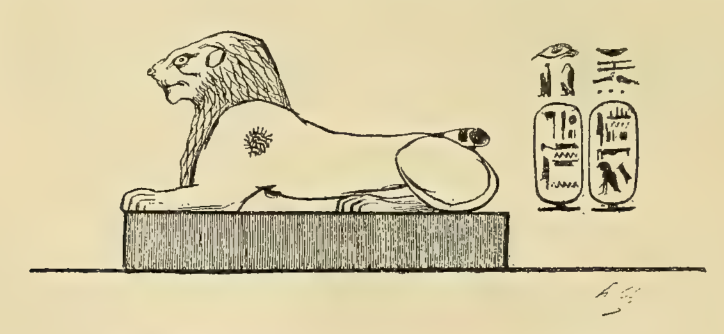
L'Égypte a surtout bien exécuté le lion, le bœuf, le chat, le chacal, restant un peu inférieure cependant comme animalière à l'Assyrie. Les cavaliers d'Assour ont rendu avec affection et verve leur compagnon, le cheval. L'Égypte est plus maladroite, au contraire, avec le cheval qu'avec

d'autres bêtes. Importé à la suite des guerres contre Ninive, le cheval, évidemment, n'est pas un animal national, aux bords du Nil. Tout l'amour y est pour le lion royal, la chatte et le bœuf divins.

Le sculpteur égyptien, du reste, n'a jamais fait un homme à cheval.



Au point de vue des moyens et des systèmes, le mieux serait donc d'imaginer qu'ils ont copié ou étudié l'homme, comme on étudie des animaux, c'est-à-dire par une contemplation plus ou moins longue, à l'insu de l'être qu'on examine. Mais s'ils ne dessinaient pas? ou bien s'ils ne



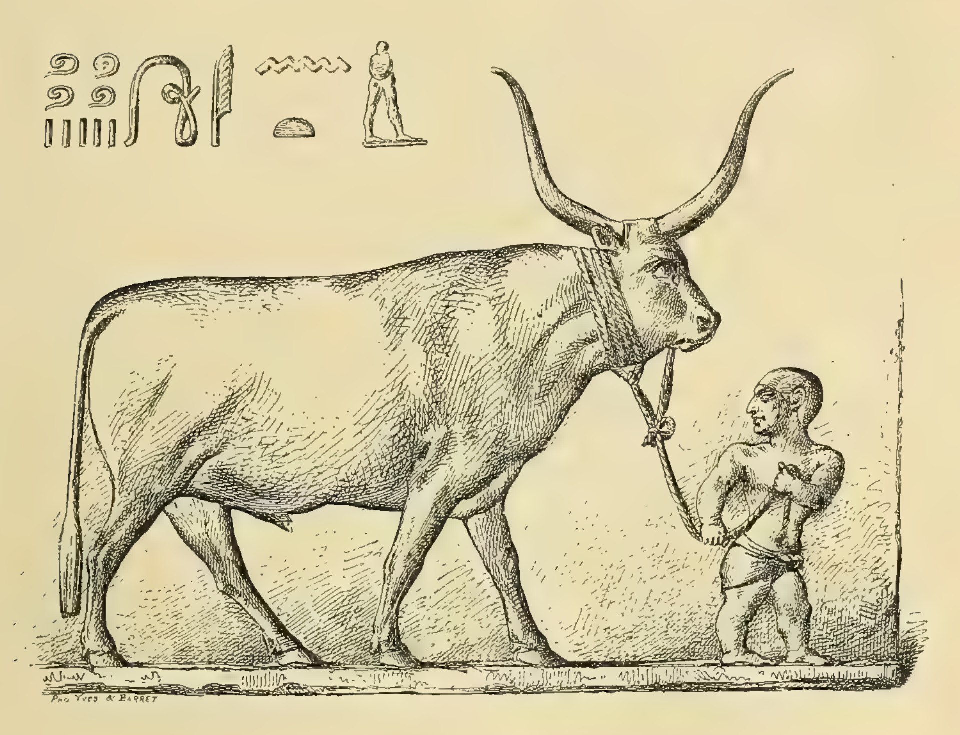
FIGURES DU PAPYRUS ROYAL DE LA XXe DYNASTIE.

(Musée du Louvre.)

dessinaient pas immédiatement ce modèle? On en revient donc à cette idée d'un travail exécuté de souvenir, d'impression, idée qui s'accorde le mieux avec l'aspect général de l'art égyptien et ne rencontre de difficultés qu'en de rares points. A ce travail on pourrait ajouter peut-être l'étude plus commode et plus directe du corps mort humain ou animal.

Les Égyptiens étaient de médiocres mécaniciens et remplaçaient les engins par la patience, le temps et le nombre des ouvriers. Hérodote

raconte que, sous le règne d'Amasis, roi de la XXVIe dynastie, au VIe siècle avant J.-C., et grand ami des Grecs, on employa *deux mille* bateliers, pendant *trois* ans, à conduire d'Éléphantine à Saïs, séparées par une distance de vingt jours de navigation, un bloc de onze mètres de long, six de large et quatre de haut, morceau difficile à remuer, il est vrai. Au moment où l'on arrivait enfin, l'architecte chargé de diriger le



BAS-RELIEF DE LA TOMBE DE TI.

(Moulage du Musée du Louvre.)

transport poussa un profond soupir d'ennui ou de soulagement. Ce soupir parut de fort mauvais augure aux prêtres et les alarma; ils laissèrent le bloc de pierre au dehors du temple où on devait l'introduire. Probablement on était las de l'opération, et on ne se sentit plus le courage de mettre encore trois ans à pousser ce rocher jusqu'au fond du sanctuaire.

On connaît trop les carreaux de division et de proportion des dessinateurs égyptiens pour qu'il soit besoin d'en parler, non plus que du système d'équarrissage en statuaire, car il apparaît trop visiblement sur certaines statuettes, où l'on voit comment les sculpteurs procèdent en

multipliant les plans carrés et en abattant successivement leurs arêtes pour arriver à des surfaces curvilignes.

Dans son *Voyage de la Haute-Égypte*, M. Charles Blanc, avec le sens esthétique si profond qui a fait sa réputation, a montré comment l'ancien canon et ses dix-neuf divisions correspondaient bien mieux aux divisions naturelles du corps humain que le canon des vingt-deux divisions et un quart qui fut adopté ensuite.

Ce système si ingénieux des carreaux, encore employé de nos jours lorsqu'on copie, a pu néanmoins contribuer à l'immobilité ou plutôt à l'arrêt de développement de l'art égyptien, en distribuant toujours de la même façon les proportions, les grandeurs, et en constituant un dessin à peu de chose près invariable.

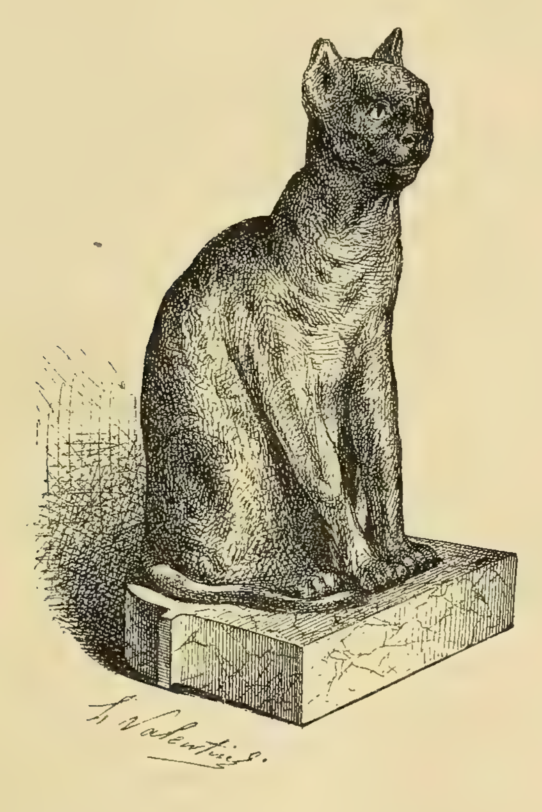
Ce n'était pas chose très simple que de dessiner, même avec ce système, qui tenait l'artiste en lisière. On assure qu'un premier dessinateur marquait d'abord les carreaux sur la surface grande ou petite qu'il s'agissait d'orner; le directeur artistique indiquait ensuite par des points la trace de la figure; un troisième exécutant arrêtait le contour en suivant ces points, et un quatrième épurait le trait. Au fond, qu'en savons-nous?

Assurément les Égyptiens modelaient les terres cuites. Jusqu'ici, par modeler j'ai entendu l'art de traiter le modelé d'une figure. Cette fois, par modeler j'entends le procédé du modelage, par opposition à celui de la taille. Il y a aussi au Louvre des moules en pierre calcaire; mais rien n'indique que la sculpture de pierre ait eu l'idée d'emprunter aux faiseurs de moules un modèle préalable en terre, qu'on aurait reporté ensuite sur le calcaire ou le granit.

M. Mariette croit que les Égyptiens avaient des modèles de sculpture gradués qu'ils recopiaient; mais ces modèles semblent être tout aussi bien des morceaux en cours d'exécution et inachevés.

M. Soldi a fait d'intéressantes recherches sur la *Sculpture égyptienne*, ses outils, ses procédés. L'outillage a sans doute une action marquée sur les progrès de l'art; mais c'est à l'industrie, à l'art industriel surtout, plus varié, plus forcément expéditif dans ses productions, qu'il faut attribuer le perfectionnement de l'outillage, et au hasard aussi. N'est-ce point plutôt parce que l'art se développe qu'il imagine de nouveaux outils; une recherche, une trouvaille en amène une autre. Un meilleur outil ne révélera pourtant pas à l'artiste le moyen de dessiner l'œil de profil, au lieu de le faire de face. C'est donc au *cas mental* et aux circonstances qui sollicitent l'activité, la variété de l'esprit artistique, qu'on doit attribuer les progrès de l'art.

Nous ne savons pas l'histoire de la pratique de l'art égyptien, et nous ne la reconstituerons pas. Le dessin taillé a-t-il précédé la ronde bosse, ou celle-ci l'autre? L'un est plus rapide et plus aisé d'exécution; l'autre, moins difficile comme analyse. On a toujours remarqué avec surprise qu'il n'y a pas en Égypte de vestiges de tâtonnements, pas d'échelons



CHAT EN BRONZE.

(Musée du Louvre. — Salle des Dieux.)

du progrès, à partir de l'informe jusqu'à ce degré déjà très élevé où l'on arrive de plain-pied en entrant dans l'ancien empire, au fond même de l'époque la plus reculée.

Le cas mental qui, chez les primitifs, mais surtout chez les Égyptiens, a produit et développé l'écriture hiéroglyphique est extrêmement curieux, et expliquerait, ce semble, la perfection et l'imperfection relatives de leur art. Les hiéroglyphes sont des dessins, et l'écriture s'est trouvée chargée des recherches, des tâtonnements de l'art. Le jour où

l'écriture hiéroglyphique a été nette et complète, les Égyptiens savaient dessiner autant qu'ils pouvaient le savoir; ils étaient aussi avancés en art que leur état intellectuel le permettait à la race.

Cette écriture fait comprendre que l'art égyptien ait pu se développer avant tous les autres, mais plus que tous les autres se rétrécir et s'arrêter à n'être jamais qu'un système hiéroglyphique, même dans ses plus hautes productions. Telle statue est une sorte d'hiéroglyphe (je retrouve avec surprise et plaisir la même idée chez M. Rhôné), et les images taillées en bas-relief sont une sorte d'extension des hiéroglyphes. La convention algébrique reste dans tout cet art, qui généralise et abstrait toujours. Lorsque les Phéniciens, ou si les Phéniciens adoptèrent l'écriture alphabétique, ils affranchirent l'art sans s'en douter. Ce que nous connaissons de leurs œuvres artistiques porte en effet les traces d'une liberté plus grande, dont les Grecs profitèrent. Entrave mentale, entrave religieuse, entrave matérielle barrent la route à l'art égyptien. Cette statue de roi ou de dieu, assise, resserrée sur elle-même, les genoux collés l'un à l'autre, les bras attachés aux flancs et aux cuisses, n'a-t-elle pas l'air d'être garrottée par toutes ces entraves? Sa figure tranquille, sans pensée, indique que son esprit ne soupçonne pas ces liens et ne cherchera jamais à les briser.

De grands efforts cependant ont été tentés, des créateurs ont certainement traversé l'art égyptien, mais sans avoir la conscience qu'il y eut d'autres régions au delà du cercle où l'on était parqué.

L'architecture a été moins immobile que la sculpture; du moins ses mouvements sont-ils plus sensibles. Tant qu'elle fut soumise aux conditions qu'imposaient les matières purement minérales, elle fut énorme, mais inanimée, aride comme les rochers. Telles les pyramides, tels les premiers temples ou tombeaux, nus et trapus. Mais, le jour où la pierre emprunta à la nature les formes et les conditions de stabilité d'un de ses éléments animés, du végétal, de l'arbre, du bois, la vie entra dans l'architecture. Avec la vie, la possibilité des variations, des transformations. Avec l'arbre, la colonne; avec la colonne, la fleur, le feuillage, et, comme tout se tient, avec ceux-ci l'animal et l'homme vinrent figurer dans le décor, dans l'ornementation, dans l'épanouissement de l'architecture. Le symbolisme eut à son service des expressions plus étendues, plus variées que la pyramide, et la commodité des appropriations trouva mieux son compte dans les galeries, les salles à colonnades. La pyramide fut complètement délaissée et reléguée parmi les images votives.

La colonne dorique, la colonne ionique et la colonne corinthienne viennent d'Égypte, d'Assyrie et de Phénicie. La colonne dorique nue est

peut-être issue du pilier carré primitif, dont on abat les arêtes en les multipliant jusqu'à l'apparition de la forme curviligne. Cependant le pilier carré primitif n'apparaît pas précisément isolé dans les premières tombes égyptiennes; il ne semble pas conçu comme support, mais il semble provenir de ce qu'on pratique des ouvertures assez rapprochées l'une de l'autre; alors la paroi qui les sépare se rétrécit jusqu'à prendre l'aspect d'un pilier. On a discuté sur la *préconception* symbolique de la plante sacrée employée comme colonne. Il est indubitable qu'ici encore



SINGES EN FAÏENCE COLORÉE.

(Musée du Louvre. — Salle des Dieux.)

le symbolisme a attendu le développement architectural pour s'unir à lui, mais que dans un pays qui représente Nout, la déesse de la voûte du ciel, comme résidant au sommet d'un sycomore d'où elle verse l'eau céleste, la colonne, fille du poteau de bois, du tronc d'arbre, ne pouvait manquer d'être assimilée aux arbres sacrés sur lesquels semble s'appuyer le firmament. Le temple lui-même prétendit toujours être une image du monde.

Sujet fécond pour la méditation philosophique que la colonne isolée, l'obélisque, reproduction non plus de la plante sacrée, mais du cône primitif, du bétyle, de la pierre levée, espèce de lingam, de signe de la force fécondante et génératrice. Le conquérant élève sa colonne triomphale; Melkart ou Hercule, les dieux des voyageurs et des races émi-

grantes qui vont toujours d'Orient en Occident avec le soleil, élèvent les deux colonnes phéniciennes qu'adopta Salomon, et dont les noms signifient, paraît-il, *il fonde*, et *en lui la force*.

Puisque je suis en plein symbolisme, la fameuse volute donnée à la Grèce par l'Assyrie et la Phénicie m'occupera un peu. Elle était très égyptienne aussi et se montre parmi le décor des plafonds de Thèbes, déroulant ses doubles spirales contrariées qui se retrouvent dans les anneaux de bras et de jambes des peuples primitifs, ainsi que dans les ornements de vases. M. Schliemann a vu dans la volute l'image symbolique des yeux de la chouette, dont il veut placer la tête sur ses vases de la Troade. Il semble qu'en Égypte et en Phénicie la volute exprime quelquefois les yeux et les naseaux du taureau divin. Dans l'ouvrage de M. Prisse d'Avennes, on voit des bucrânes semés parmi de grandes volutes à doubles spirales espacées et contrariées, où l'on retrouve, sans forcer beaucoup, l'aspect, le front et le mufle de l'animal. Sur des vases de Camiros, à Rhodes, figurés dans le *Musée Napoléon III* de M. de Longpérier, se déroulent des volutes à spirales opposées, terminées aux angles par des cornes et qui, sans effort d'interprétation, simulent assez bien la tête du taureau. Les naseaux des bœufs-chapiteaux de Persépolis se contournent un peu en volute. Néanmoins certaines sculptures phéniciennes semblent emprunter la volute à quelques-uns des éléments du *hôm*, l'arbre symbolique des Assyriens. Le plus probable, c'est que la volute a une signification particulière dont nous ne pénétrons pas le sens exact, et que le monde antique retrouvait sa forme dans des êtres et des objets fort divers, ou appliquait à ceux-ci la signification de la volute.

Dans sa récente *Histoire de la formation des ordres grecs*, M. Chipiez a cherché l'origine du fronton grec dans les édicules assyro-phénicio-phrygio-perses, au couronnement formé de deux ailes inclinées, rapprochant ces ailes du nom d'*aigle* donné par les Grecs à leur fronton. Il est à remarquer de plus, à ce sujet, que les légendes font arriver chez le roi Aétès le bélier portant Phryxus, image du soleil couchant arrivant chez l'aigle, c'est-à-dire disparaissant derrière le sommet des montagnes. Mais, en outre, à mesure que les relations de l'Égypte ont augmenté avec ses voisins, Assyriens, Phéniciens, Perses, le culte de Bès, le culte du taureau et l'application décorative symbolique du disque solaire à ailes ont pris plus d'extension. La Perse *unifia* beaucoup la civilisation, l'art, la religion, dans tous les pays qu'elle soumit; le taureau joua, partout à la fois, un plus grand rôle sous sa domination, et le disque solaire ailé fut inscrit au sommet de ses édifices. La forme même du fronton grec a pu venir des pyramides atténuées et des tombes

à toit angulaire de la Phénicie. Son symbolisme, son nom viennent sans doute du disque ailé solaire de l'Égypte, que transformèrent en aigle la Perse et quelques-unes de ses provinces de l'Asie Mineure, ce disque solaire qui, aux bords du Nil, était plus souvent un épervier.

Sur l'art industriel égyptien on ne sait trop que penser. Les formes, les agencements des objets font surgir quelques ingénieux caprices, quelques délicates inventions décoratives. Mais faut-il croire que les artistes industriels étaient une classe différente des autres? Alors on comprend le peu d'influence que l'art proprement dit et l'art industriel aient exercé l'un sur l'autre. Le symbolisme préside cependant à l'ornementation de la plupart des objets usuels, mais quelques-uns échappent à sa direction. D'un autre côté, les fabricants de tous ces petits dieux en bronze, de toutes ces figurines de momies, de ces animaux sacrés, de ces stèles d'offrandes, tables à libation, se rattachaient-ils aux statuaires et aux tailleurs d'images pour les monuments? ou restaient-ils confinés dans l'art industriel? Quoique appartenant à celui-ci par les procédés, ils tenaient à l'autre par les sujets de leurs compositions, par le traité des matières symboliques. L'art industriel est bon pour apporter de la liberté, de l'ingéniosité, mais aussi du maniérisme dans l'art général. On ne voit pas qu'en Égypte il ait infusé l'un ou l'autre à celui-ci. La gravité des récits tracés sur les murailles n'est jamais troublée par des vivacités, des grâces, comme celles de ces jolies compositions de manches de cuiller qu'on a si souvent cités. Donc on serait porté à supposer une absolue séparation entre les deux arts.

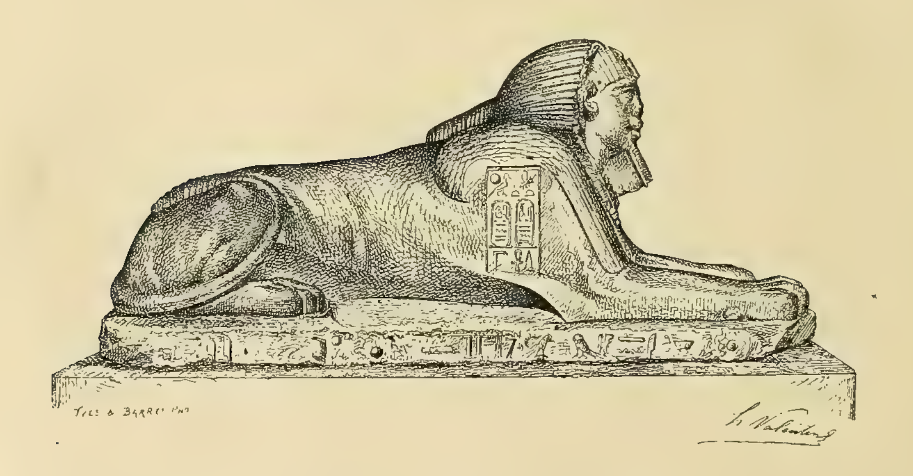
Quant au charme, à la grandeur de l'art égyptien, ils viennent d'une profonde, on pourrait dire d'une incurable ingénuité. Assurément le dieu ou le pharaon assis a bien l'air d'un écolier interdit, qui n'ose bouger de sa chaise; mais il est aussi plein de majesté. Les peuples spirituels ont inventé, pour traduire cette majesté, des hanchements, des bras élevés tenant des lances, en un mot, un appareil théâtral, des draperies enflées et coulantes. Ici nous sommes en pleine bonhomie, l'être supérieur se tient coi dans son petit jupon, et tout resserré contre lui-même.

Si l'artiste égyptien a supprimé tant de détails qui sont la passion de l'art habile et qui compliquent nos impressions de la nature en les affaiblissant, il les a supprimés non parce qu'il calculait, comme les modernes critiques, que les masses ont un caractère plus idéal, mais parce qu'il ne retenait dans son souvenir que les caractères les plus simples de la nature, et qu'il avait assez à faire de les rendre de son mieux. Le beau de la naïveté, c'est qu'elle va tout droit au plus vrai du

naturel, et que, si elle balbutie et s'exprime pauvrement, son intention est excellente, son sentiment juste et profond.

Tout était colorié, bariolé en Égypte. La science croit cependant que l'ancien empire ne peignit pas autant que les époques qui le suivirent. Ce serait les XIe et XIIe dynasties qui, les premières, firent peindre les plafonds et les colonnes, et la XVIIIe dynastie qui peignit les façades des temples. Est-ce vraiment un sens exact de la nature, où rien n'apparaît sans couleur, qui amena cette invention du bariolage? Pourtant, lorsque la pierre était taillée, mainte cause pouvait empêcher de la peindre, et une opération philosophique se trouvait facilement accomplie sur laquelle on *théorisera* longtemps. Le symbolisme, qui alla toujours se développant et devenant plus net, expliquerait-il, mieux que tout le reste, le débordement des colorations? Mais aussi l'obscurité des hypogées et des grandes salles a pu exiger que l'on peignît colonnes, bas-reliefs et statues, afin que la couleur révélât leur existence au milieu de l'ombre épaisse? N'est-ce pas, enfin, une autre singulière façon d'entendre l'art que d'exécuter péniblement tant d'œuvres pour les enfouir dans les ténèbres ou à peu près? Ténèbres, obscurité d'où les modernes n'ont pu retirer qu'à demi l'art et le monde égyptiens!

DURANTY.

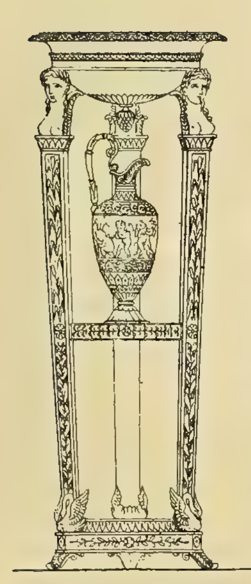


MADEMOISELLE CONSTANCE MAYER

ET PRUD'HON

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

V.



Je m'imagine que la façon la plus intéressante de présenter au lecteur mes renseignements inédits sur Mlle Mayer sera de laisser la parole à ceux qui ont été les témoins de ce qu'ils racontent, aux amis ou parents de Prud'hon et de son élève. Et d'abord je transcrirai une lettre que j'ai reçue de la femme poète bien connue, Mme Amable Tastu, fille de Voiart, confident préféré du maître. Mieux que tous les commentaires, elle montrera Mlle Mayer sous son véritable aspect :

« Monsieur, je serai très heureuse de vous épargner le voyage de P..., en vous envoyant, par écrit, tous les détails que vous désirez sur Mlle Mayer. Par malheur, bien que je l'aie beaucoup connue, ainsi que son maître Prud'hon, ami intime de mon père, je ne pourrai guère rien dire de plus que ce qui se trouve dans les biographies de Prud'hon, qu'on ne séparait guère d'une élève qui lui avait dévoué sa vie. Prud'hon, ce La Fontaine des peintres, avait besoin, comme l'autre, d'une personne qui s'occupât, pour lui, du matériel de la vie. Constance Mayer fut cette personne. Elle avait comme son maître, en qualité d'artiste, un logement à la Sorbonne. Celui de Prud'hon ne

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIX, p. 476.

se composait que de son atelier et d'un cabinet où était son lit; celui de Mlle Mayer, dans un autre corps de logis, était un appartement de plusieurs petites pièces, mais commodes. Elle travaillait dans l'atelier de son maître; il mangeait chez elle, et, absorbé qu'il était par son art, il laissait à son amie le soin de tout le reste. Elle s'en acquitta avec la passion qu'elle mettait à toutes choses. C'était une nature ardente et sensible qui s'identifiait avec tout ce qu'elle aimait. Elle ne vécut plus que pour et par Prud'hon. Son talent même devint comme un reflet de celui du maître. Il paraît, du reste, que cette disposition d'imitation lui était naturelle. Elle avait été élève de Greuze avant de l'être de Prud'hon, et alors elle faisait du Greuze; car je tiens d'elle-même que plusieurs des têtes qui passent dans le commerce des tableaux pour des Greuze sont d'elle ou de Mlle Ledoux, autre élève du même maître. Que vous dirai-je encore, monsieur? J'ai vu souvent, durant bien des années, Prud'hon et son élève, car ils étaient inséparables, soit chez mon père, soit chez eux. J'ai passé de longues heures dans leur atelier, à les voir travailler l'un et l'autre sans avoir à en dire rien de particulier. Entre eux le ton était, du côté de Prud'hon, celui d'une affection sérieuse et tranquille; plus vif chez Mlle Mayer, il avait quelque chose de la sollicitude maternelle. Mais il n'y avait de part ni d'autre aucune familiarité. Elle disait « monsieur Prud'hon », lui l'appelait « mademoiselle ». Les amis étaient toujours les bienvenus.

« Mlle Mayer, sans être jolie, avait une de ces figures que l'on n'oublie point. Elle était de taille moyenne, un peu forte, très brune de cheveux et de teint; ses yeux noirs étaient d'autant plus brillants qu'ils se mouillaient à la moindre émotion. La coupe de ses traits, l'expression de son visage, par un hasard singulier, rappelaient les figures de Prud'hon, ce qui a fait dire à tort qu'elle les avait inspirées. Ce caractère de tête appartenait à Prud'hon, bien avant qu'il connût Mlle Mayer. Il lui venait d'une statue antique qui était l'objet de sa prédilection particulière et qu'il avait beaucoup étudiée, celle du petit Faune.

« Voilà, monsieur, tout ce que je puis dire d'une personne que j'ai longtemps connue et beaucoup aimée. Quant à des lettres, je n'ai vu d'elle que des billets insignifiants, comme on en écrit à propos d'une invitation ou de quelque événement de famille entre amis qui se voient souvent.

« Je ne vous parle pas de sa fin tragique, les détails en ont été publiés. Les causes de ce suicide ne peuvent être que conjecturées. Elle était à une époque de la vie où la santé des femmes subit une crise dangereuse; à ce moment, elle fut victime d'un vol domestique qui l'affecta beaucoup.

Enfin l'ordre donné aux artistes de quitter la Sorbonne lui causa un violent chagrin, car elle croyait y voir la nécessité de ne plus vivre sous le même toit que Prud'hon. Dès lors, on remarqua quelque trouble dans ses idées et dans ses paroles, mais on était loin de s'attendre à la catastrophe qui s'ensuivit. On sait que Prud'hon n'y survécut pas longtemps.

« J'ajouterai que Mlle Mayer a fait mon portrait, à l'époque de mon mariage. Prud'hon voulut, par amitié, y travailler lui-même. Ce portrait est regardé comme une œuvre de maître.

« Si vous aviez, monsieur, quelque autre question à m'adresser, j'y répondrais de mon mieux et vous prie, en attendant, de recevoir, etc. »

Les questions qu'il me restait à faire à Mme Tastu devaient se borner à peu de chose. Néanmoins je n'hésitai point à l'aller trouver, ne fût-ce que pour glaner dans sa conversation quelques détails oubliés et, pénétrant avec elle dans l'intimité de Prud'hon et de Mlle Mayer, pour vivre un moment de leur propre vie, chez eux et dans la compagnie même de personnes qui leur avaient été chères.

L'accueil de Mme Tastu fut des plus obligeants, et, après m'avoir remercié de l'intérêt que je portais à ceux dont elle avait été la plus sincère amie, elle me parla d'eux avec une chaleur de sentiment et une fraîcheur de souvenir telles que je puis aujourd'hui livrer au public une esquisse de leur caractère sans rien changer à sa conversation et en écrivant pour ainsi dire sous sa dictée.

Mlle Mayer avait beaucoup d'esprit et une nature si ardente, si passionnée, que du rire elle en venait aux larmes sans aucun motif apparent. Pour elle, Prud'hon était le *bon Dieu*; aussi, quand il était question du maître, son imagination s'exaltait, et son regard brillait d'un enthousiasme vraiment étrange. Quant à lui, c'était un grand enfant; il fallait qu'on pensât, qu'on *vécût* à sa place : absorbé dans son art, il ne s'inquiétait ni de faire connaître ses tableaux ni du profit qu'il pouvait en tirer. C'est Mlle Mayer qui se chargea de l'administration de sa maison, qui soigna ses enfants, qui stimula son zèle et lui conquit la renommée. En un mot, elle s'identifia à lui, elle lui consacra sa fortune, toutes les forces de son cœur, de son intelligence, et si étroitement elle unit sa vie à celle de Prud'hon, qu'à l'heure où il fallut quitter la Sorbonne, la seule pensée d'une séparation égara ses esprits et la précipita dans la tombe.

Je n'insisterai point sur la nature distraite du maître ni sur les

preuves que m'en fournit Mme Tastu : son voyage à Choisy-le-Roi, par exemple, où Prud'hon était allé faire part du mariage de sa fille à son ami Voiart, et d'où il revint au bout de trois jours sans avoir rien dit, a été raconté tout au long par M. Ch. Clément. Mais je citerai à l'appui de l'ingénuité de son caractère ses joies d'enfant alors que, par l'entremise de M. de Fortin, il obtint la place de professeur de dessin de l'impératrice Marie-Louise. Un jour, Voiart croisa un cabriolet dans lequel certain monsieur appelant et gesticulant faisait tous ses efforts pour attirer son attention : étonné de tant de mouvement, le père de Mme Tastu lève les yeux et reconnaît Prud'hon, qui, l'œil illuminé de plaisir lui montre son habit de cour et ses manchettes toutes neuves. « Êtes-vous content de votre royale élève? lui demandait Voiart à quelque temps de là. — C'est une bonne personne répondit le maître. — Et ses progrès? — Oh! ses progrès laissent à désirer. Sa Majesté trouve que le dessin lui salit les doigts, et elle ne touche pas à ses crayons. — Alors que fait-elle pendant vos leçons? — Elle dort, » soupira Prud'hon avec une délicieuse naïveté.

Tout futiles que soient ces détails, je les ai donnés en toute sincérité, parce qu'en présentant l'homme par le menu, ils apprennent à connaître l'artiste. Si Prud'hon eût été moins absorbé par sa peinture et, par conséquent, moins étranger à la vie réelle, il n'eût pas eu sans doute ce merveilleux sentiment poétique que nous lui connaissons; s'il eût été de nature moins candide, il n'eût point rendu avec tant de charme les grâces de l'enfance. J'aurais tort pourtant de montrer le maître comme absolument placide et indifférent au monde extérieur. La politique avait le don de l'émouvoir au plus haut point, et, quand on discutait devant lui, il s'animait, s'emportait et devenait plus ardent que les autres.

Ce n'est point encore le moment de raconter la fin tragique de Mlle Mayer, mais je veux citer à ce propos les paroles de Mme Tastu; elles seront un témoignage de la profonde affection de celle-ci pour l'élève bien aimée de Prud'hon.

« Je revenais de voyage avec mon mari, me dit-elle, et nous nous reposions de nos fatigues à la campagne, quand la catastrophe nous fut annoncée. Je n'oublierai jamais la figure bouleversée de mon père; sa voix tremblait, et de grosses larmes roulaient dans ses yeux. Je m'associai de toute mon âme à sa douleur, car j'aimais tendrement Mlle Mayer, et son souvenir demeure si présent à mon esprit qu'après cinquante-huit ans écoulés je ne puis songer à elle sans voir se raviver les regrets de la première heure. »

Le sentiment de Mme Tastu, nous n'aurions eu garde de l'omettre, car



Constance Mayer, pinx — Gaujean sc.

LE RÊVE DE BONHEUR

(Musée du Louvre)

Imp. Cadart Paris

il est important pour nous de savoir Mlle Mayer si hautement appréciée par une femme de cœur qui la fréquentait journellement, de plus par une femme du monde à laquelle ses principes n'eussent point permis de relations équivoques.

La visite que je fis à Mme Quoyeser, née Émilie Prud'hon, est intéressante à ce double point de vue, qu'elle confirme les paroles de Mme Tastu, et légitime d'autant mieux ses éloges que Mme Quoyeser, il faut en convenir, se montre peu indulgente envers l'amie de son père. Bien que Mlle Mayer n'occupât en effet, au foyer domestique, qu'une place désertée depuis longtemps, les enfants de Prud'hon lui savaient mauvais gré de sa présence. Oublieux des charges et des sacrifices que cette noble femme s'imposait pour eux, ils ne songeaient qu'à l'affection dont elle était l'objet de la part du maître, et ils en étaient jaloux. Nous condamnons assurément cette antipathie, et pourtant nous avouons qu'elle est dans la nature humaine. Les enfants sentent d'instinct que la place de leur mère est au logis, et, quand cette place est laissée vide, sans se préoccuper des causes de l'absence, ils défendent l'accès de leur foyer et ne souffrent point qu'une étrangère vienne s'y asseoir.

Pour nous, dont le devoir est de descendre au fond des choses, connaissant de combien de soucis et de chagrins Mme Prud'hon abreuva son mari, sachant aussi que Mlle Mayer rendit au maître le calme et la sérénité, nous la remercions au nom du pays, qui lui doit une de ses gloires, au nom des enfants de Prud'hon, dont elle fut le soutien, le guide et la providence. Mme Quoyeser le confesse elle-même, malgré ses répugnances; et, dans l'entretien que nous eûmes avec elle, son admiration pour l'excellente créature éclate, en dépit des récriminations dont l'abreuve sa jalousie filiale. Elle n'aimait point Mlle Mayer, et son frère Jean ne pouvait point la sentir, me dit-elle en commençant; rien ne lui coûtait comme de l'appeler « bonne amie », et, quand celle-ci la traitait de « petite », son amour-propre s'en offensait grandement : « M. Ch. Blanc a prétendu, ajouta Mme Quoyeser, que nous allions au bal ensemble et que mon père nous parait de ses propres mains : cela n'est pas exact. Je faisais parfois des courses indispensables avec elle, et c'était tout. Je la voyais, d'ailleurs, fort peu, chacune de nous travaillant de son côté. Quant au bal, je ne me souviens pas d'y être jamais allée avec Mlle Mayer, qui, du reste, ne se plaisait pas dans le monde. Je m'y rendais avec Mlle Lordon et Mlle Trézel; nous étions alors inséparables, et l'on nous y nommait *les trois Grâces.* »

Ce qui précède est critique de détail; quand, au contraire, Mme Quoyeser aborde les grands côtés de l'existence, elle ne fait aucune

difficulté de rendre à *sa rivale* la justice qu'elle lui doit; de déclarer que Mlle Mayer leur donna le bien-être à tous, se chargea de leur éducation, et la dota, en particulier, d'une somme de vingt mille francs, au temps de son premier mariage. Bien autres étaient encore les obligations de son père envers Mlle Mayer; elle fut sa bonne étoile, et « l'a porté au pinacle »; ce sont les expressions mêmes de Mme Quoyeser. Le pauvre artiste n'était pas heureux; longtemps la misère l'avait tourmenté, et il n'en serait jamais sorti sans l'opiniâtreté de son élève à le produire. Le ministre avait-il une commande à donner, Prud'hon ne se dérangeait pas, ne bougeait pas, et, si un de ses confrères, plus remuant que lui, l'avait obtenue, il se contentait de murmurer d'un air indifférent: « Bast, il y en aura d'autres! » ou bien il répondait à Mlle Mayer, qui le pressait de solliciter: « Si l'on a besoin de moi, on saura bien venir me chercher. » Il fallait que celle-ci le harcelât et l'habillât elle-même pour qu'il se décidât à sortir. Encore fut-elle souvent obligée de faire les démarches pour lui. « Que voulez-vous? ajouta Mme Quoyeser, mon père était d'une modestie extrême, et l'empereur eut bien raison de lui dire, le jour où il le décora: « Monsieur Prud'hon, vous êtes comme la violette, qui se cache sous ses feuilles. »

Deux griefs subsistent pourtant, chez la fille du maître, au sujet de la prétendue conduite de Mlle Mayer envers sa mère et aussi envers elle-même. Elle accuse l'amie de son père, d'abord, d'avoir fait enfermer Mme Prud'hon chez Déodore, qui avait une maison de santé, rue Saint-Honoré; ensuite, de l'avoir exilée, elle, chez la chanoinesse Legoing, de la Maison-Neuve, en attendant qu'elle eût l'âge d'entrer au couvent d'Écouen.

Ces deux allégations sont également erronées. A l'époque où Prud'hon confia sa fille à la chanoinesse Legoing, c'est-à-dire en 1800, il ne connaissait pas encore Mlle Mayer. Quant à l'incarcération de Mme Prudhon, les détails qui vont suivre témoignent que notre artiste y fut absolument étrangère. En effet, dès le 1er octobre 1803, le maître écrivait de son propre mouvement à M. Denon, directeur général des Musées, une lettre indignée dont j'extrais ce passage:

« Je suis outré, humilié tout à la fois, quand je parle d'une femme qui n'a pas craint de montrer la bassesse de son âme par les scènes atroces et scandaleuses qu'elle n'a cessé de me faire, par ses propos infâmes contre toutes les personnes qui m'avoisinent, et par la manière insupportable dont elle a agi avec tout le monde... Il était temps pour M. Meynier que je la misse hors de chez moi, car il était excédé de ses

invectives, de ses criailleries et du tapage qu'elle ne cessait de faire au-dessus de lui.... D'après ce, on sent combien une telle femme est un objet insupportable dans un lieu comme la Sorbonne, et combien j'ai raison de solliciter un ordre du ministre, pour l'empêcher d'y remettre les pieds. »

Cette lettre, rapporte M. Ch. Clément, ne paraît pas avoir eu tout l'effet désirable. Mme Prud'hon, de plus en plus violente et insatiable, continua à abreuver son mari d'avanies et à le harceler de perpétuelles demandes d'argent. Nous enseignant ensuite la véritable cause de la séquestration de cette malheureuse, l'écrivain continue : « Cet état de choses dura jusqu'au moment où, étant parvenue jusqu'à l'impératrice, elle fit une scène tellement scandaleuse, qu'on l'enferma chez Déodore de Piron, dans une maison de santé, sous l'œil de la police, où l'on mettait les fous et les ennemis politiques. »

Ainsi tombe de lui-même le principal grief de Mme Quoyeser; les autres n'ont aucune portée. Elle se plaint, par exemple, de ce que Mlle Mayer ait détourné Prud'hon de lui faire apprendre la peinture; elle lui reproche d'avoir répandu le bruit que sa mère buvait (affirmation très exacte, du reste); elle prétend qu'elle favorisa son mariage avec M. Deval, afin de l'envoyer à Lorient, et que l'absence lui enlevât l'affection de son père; or les lettres pleines de tendresse que Prud'hon écrivit à sa fille depuis leur séparation témoignent du contraire; enfin, Mme Quoyeser accuse sa prétendue rivale d'avoir rompu entre eux tous les liens de famille; et elle-même confesse que, durant les vingt années qui suivirent la mort de Mlle Mayer, elle ne correspondit pas une seule fois avec son frère Eudamidas. Sans pousser plus loin nos investigations, avouons donc que la fille de Prud'hon a été guidée dans ses reproches par sa tendresse aveugle, mais respectable, envers sa mère, et profitons, avant de les quitter, des renseignements qu'elle a bien voulu nous fournir sur l'installation de la famille à la Sorbonne. L'appartement qu'elle y occupait était à gauche en entrant; sur le même palier, au second étage, habitait Bernardin de Saint-Pierre avec ses enfants, Paul d'abord, puis Virginie qui fut la compagne de Mlle Émilie Prud'hon, à Écouen. Il fallait descendre et traverser la cour pour monter à l'atelier, qui était situé du côté de l'ancien jardin. Mlle Mayer avait son logement au fond, de l'autre côté de la cour et près de l'église; mais elle travaillait toute la journée dans l'atelier du maître, qui était spacieux, bien éclairé, avec une petite pièce y attenant. Les repas se prenaient en commun, chez Prud'hon, et Mlle Mayer venait le matin préparer le déjeuner.

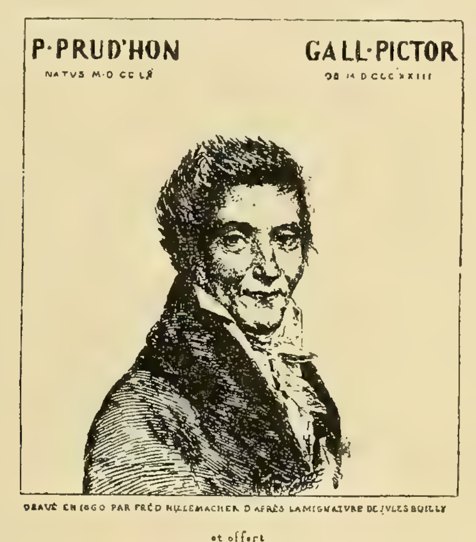
J'ai terminé ma visite à Mme Quoyeser, que je remercie de son bienveillant accueil; mais, au moment de prendre congé de cette respectable femme, j'ai pensé que le lecteur me saurait gré de lui esquisser en deux mots sa physionomie et celle du logis qu'elle habite. Mlle Émilie Prud'hon est née le 3 novembre 1796; elle a par conséquent aujourd'hui quatre-vingt-trois ans. Petite et de taille un peu voûtée, ses yeux sont à la fois intelligents et doux, et l'ensemble de son visage rappelle, avec plus de délicatesse dans les traits, l'image de son père lithographiée par Boilly en 1820. Son caractère est sympathique, son ton parfait, et ses manières distinguées contrastent singulièrement avec le lieu de sa retraite : deux petites chambres situées en haut d'un escalier rustique, et tout au bout d'un faubourg d'Asnières; dans la pièce principale, quelques chaises, un lit de fer et, accrochés au mur, un mauvais portrait d'homme et un paysage, seuls échantillons des études artistiques de Mlle Prud'hon. Tel est le réduit où s'écoule la vieillesse de la propre fille d'un de nos plus illustres peintres. Encore serait-elle morte de faim, ainsi que son mari, vieux et infirme comme elle, si la Providence n'eût placé sur son chemin le généreux M. Marcille, qui, touché d'une aussi intéressante misère, organisa en sa faveur une exposition des ouvrages de son père, à l'École des Beaux-Arts. Ajoutons, à la louange du gouvernement actuel, que depuis quelques années il s'associe, dans la mesure de ses ressources budgétaires, à l'œuvre de réparation entreprise par M. Marcille.

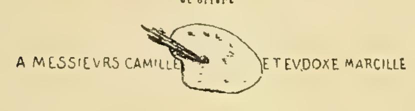
Mlle Camille Lordon, chez qui j'introduis maintenant le lecteur, est la dernière survivante des enfants du peintre, élève et ami de Prud'hon. Elle était bien jeune à l'époque où remontent nos recherches; cependant ses souvenirs sont encore très présents, et sa mère l'a souvent entretenue des vertus de Mlle Mayer, avec laquelle elle était étroitement liée.

C'est la sœur aînée de Mlle Camille Lordon, Mlle Sophie, plus tard Mme Duquesne, qui formait, avec Mlle Laure Trézel et Mlle Émilie Prud'hon, le trio des Grâces dont il était question tout à l'heure.

« Si la fille de Prud'hon, me dit Mlle Camille Lordon, n'aimait point Mlle Mayer, elle avait grand tort, car celle-ci la comblait de soins. Je la vois encore, un soir de bal costumé, présidant à sa toilette et veillant à ce que rien ne lui manquât. Du reste, elle habillait souvent les trois jeunes filles et ne les quittait qu'à l'instant de leur départ. » Mlle Lordon proclame hautement l'intimité de sa mère avec Mlle Mayer, au couvent d'abord, puis à la Sorbonne, où leurs relations se resserrèrent encore.

On ne saurait s'imaginer, d'après elle, combien la compagne de Prud'hon était expansive et bonne. Elle ne rencontrait pas un enfant sans l'embrasser, lui faire mille caresses, et, malgré l'état nerveux de sa santé, personne n'essuya jamais de sa part un mouvement de mauvaise humeur. Dans les derniers temps de sa vie même, à une époque où des préoccupations imaginaires la poursuivaient, où ses terreurs chimériques avaient pris les proportions d'une maladie incurable, elle





PORTRAIT DE PRUD'HON, D'APRÈS JULES BOILLY.

s'efforçait de cacher ses souffrances à ceux qui l'approchaient, et, durant ses crises, on la voyait s'éloigner ou s'ingénier à sourire.

« Je ne vous tracerai point le portrait de Mlle Mayer, continua Mlle Camille Lordon, j'étais trop jeune pour que sa figure se gravât dans ma mémoire. Cependant le souvenir que j'en ai gardé me la montre, sinon jolie, du moins agréable et surtout extrêmement sympathique. Un détail vous prouvera la générosité de cette aimable femme : son logement, à la Sorbonne, était, comme tous les logements d'artistes, très simple, très modeste, très exigu; néanmoins elle trouva moyen d'en détacher une partie pour la céder à la famille Trézel, qui était fort nombreuse. Par le cœur, l'élève était digne du maître, que nous appelions tous « papa « Prud'hon », tant il avait de bonhomie dans le caractère. »

Je viens de sténographier la conversation de Mlle Lordon, comme je l'avais fait pour Mme Tastu et Mme Quoyeser, dans la pensée qu'il n'est pas de meilleur moyen de mettre Mlle Mayer dans son vrai jour et de corriger, d'après ceux-là mêmes qui l'ont connue, les jugements erronés que les biographes d'aujourd'hui ont quelquefois portés sur elle. Parmi les survivants de cette époque, il en existe un que je classerai avec Mme Quoyeser au nombre des *témoins à charge*, et dont la *déposition* m'est d'autant plus précieuse que, malgré ses répugnances et ses antipathies, il ne peut se défendre de rendre justice aux grandes qualités de Mlle Mayer. Je parle de M. Eudamidas Prud'hon, troisième fils du peintre, un homme de mérite, ancien élève de l'École polytechnique et qui donna loyalement sa démission en 1815 pour ne point servir les Bourbons. Désireux, alors, de conquérir une position indépendante, il entreprit ses études de médecine et devint, par la suite, un praticien distingué.

M. Eudamidas recueillit Mme Prud'hon à sa sortie de la maison Déodore, et c'est chez lui, à Toul, qu'elle mourut en 1834. Il était donc, par état, mal disposé à l'égard de Mlle Mayer, qu'il accuse d'avoir usurpé la place de sa mère. Les personnes qui ont visité M. E. Prud'hon à Neuilly, où il habite aujourd'hui, l'ont entendu parler en termes peu charitables de l'amie de son père, et je sais qu'à la vente Trézel il refusa d'acheter « l'intérieur d'atelier » que j'ai mentionné plus haut, par la seule raison que Mlle Mayer y figure à côté du maître. Néanmoins et malgré ses préventions, il considère son innocente victime comme le *bon génie* de son père, et c'est avec des larmes dans les yeux qu'il parle de son dévouement et de son abnégation.

Si des enfants blessés dans leur sentiment filial accordent à Mlle Mayer le tribut de leur admiration, que devons-nous penser, nous qui savons par des témoignages vivants et authentiques que Prud'hon fût mort de misère ou de chagrin sans le secours de cette noble créature?

Nous avons vu le peintre, au début de sa carrière, découragé jusqu'à la pensée du suicide, et sa femme ne s'introduisant dans son existence que pour la troubler de mille manières. Mère aussi insouciante qu'épouse revêche, elle laissait à son mari toutes les charges du ménage, et ceux qui ont connu Prud'hon à cette époque l'ont trouvé souvent à l'atelier, peignant d'une main et remuant la bouillie des enfants de l'autre. Nous n'ignorons pas que, privé du nécessaire, manquant même de pain, le pauvre artiste était incapable de rien produire d'efficace ou de lucratif. Enfoncé qu'il demeurait dans sa solitude, épuisé par la lutte, harcelé surtout par les violences et les récriminations d'une impérieuse compagne, que serait-il

devenu si une autre femme, riche de toutes les vertus qui manquaient à la première, ne se fût rencontrée pour ressusciter l'artiste et lui donner confiance en son génie? Celle qui accomplit ce miracle fut Mlle Constance Mayer, dont l'exquise sensibilité devina toutes les blessures du maître, et qui déploya pour les cicatriser les ressources infinies de son cœur. « A l'ordinaire silencieuse, anxieuse, dit M. Ch. Clément, elle était absorbée dans sa constante préoccupation : veiller à ce que rien ne pût fatiguer, ennuyer ou peiner Prud'hon. Elle le soignait comme un enfant et le couvait pour ainsi dire, exigeait qu'on se retirât à neuf heures, et l'entourait des soins les plus délicats et du respect le plus profond. » Sa tendresse toute platonique, en effet, tenait du culte; aussi, la calomnie, nous affirme Voiart, respecta-t-elle une affection si pure, si sincère, et ne fit-elle qu'accroître l'estime de leurs amis communs.

Devenue orpheline et maîtresse d'une fortune de quatre-vingt mille francs environ, Mlle Mayer s'était installée à la Sorbonne, où elle prit sous sa tutelle les nombreux enfants de Prud'hon et les combla d'attentions maternelles, les élevant dans une aisance toute nouvelle pour eux, dirigeant leur éducation avec une intelligence remarquable et dotant de ses deniers, nous l'avons vu, la fille de l'artiste.

Économe jusqu'à la parcimonie s'il s'agissait d'elle-même, Mlle Mayer ne calculait plus quand il était question de ses protégés. Alors elle devenait prodigue et ne songeait point que son avoir, qui diminuait de jour en jour, s'évanouirait bientôt dans d'aussi lourdes charges. Quant à Prud'hon, étranger à la vie matérielle, il ignorait les sacrifices de sa bienfaitrice, ou du moins il n'en soupçonnait pas l'étendue.

Grâce à Mlle Mayer et à son intervention providentielle, voilà donc l'homme heureux et consolé. Voyons, maintenant, ce qu'elle fit de l'artiste. Prud'hon, nous le savons, avait horreur du monde et détestait les démarches; aux époques néfastes de son existence, il avait pour toute société quelques intimes au cœur naïf et bon comme le sien, pour confident de ses peines, Constantin, le marchand de tableaux de la rue Saint-Lazare. Mlle Mayer, le surprenant au milieu de son apathie et de son obscurité, se fera l'apôtre de sa renommée, l'étoile de son génie, et, profitant des brillantes relations de sa famille, elle attirera dans l'atelier du peintre de riches amateurs ou des personnages influents, tels que Talleyrand, qui, disons-le en passant, avait pour l'esprit de la jeune femme une prédilection marquée. Par sa persistance et le tact de sa conduite, elle obtiendra pour son illustre protégé des commandes et des récompenses honorifiques; par les charmes de son caractère et ses façons distinguées, elle transformera la demeure jusqu'ici déserte de

Prud'hon en un salon où se donneront rendez-vous les talents de tous les genres.

Voici, à ce propos, une note de Grille que je dois à la bienveillance de M. Mahérault et qui retrace assez exactement la physionomie de ces réunions à la Sorbonne : « Prud'hon et ses élèves : Mlle Mayer, Lordon, Trézel s'y voyaient tous les jours. A eux se joignaient souvent Charles Pankouke, M. et Mme de Rougerie (née de Wailly), M. et Mme de Beaulieu, les Duquesne, gens gracieux, plein de sel et de goût, qui causaient, faisaient de la musique et vivaient de leurs travaux, de leurs pinceaux, de leurs livres, de leurs rentes. J'ai passé là de douces soirées. J'y voyais venir aux grands jours les généraux Guilleminot, Boucher, Drouot, qu'amenait le colonel Trézel [1], puis Milne-Edwards, Audoin, Thénard, Conté, Laugier et d'autres savants, Fernig, qui fut aide de camp de Dumouriez. Ils savaient et disaient bien des choses dont je me suis souvenu depuis en écrivant mon histoire des volontaires. » Si nous ajoutons à cette liste déjà longue les noms de Boisfremont, Voiart, Tastu, de Forbin, etc., nous remarquons que, sous l'influence de Mlle Mayer, Prud'hon s'est singulièrement départi de ses habitudes de sauvagerie. Lui, le misanthrope d'autrefois, apporte maintenant à ces réunions une humeur aimable, souvent enjouée, et, quand la conversation tombe sur la peinture ou la politique, il ne manque pas d'y prendre une part active. Mais ni le maître ni son élève ne s'y permettent un propos léger ou même risqué qui puisse altérer le ton de bonne compagnie, auquel tous deux, au reste, sont accoutumés.

Je ne prétends point cependant que, stimulé par Mlle Mayer, Prud'hon devînt jamais solliciteur. Du moins il ne s'opposa pas aux démarches de son amie, et, quand les honneurs arrivèrent, il les accueillit non en ambitieux, mais en enfant satisfait, se pavanant dans son habit de cour et ne quittant plus sa croix, même à l'atelier.

VI.

La nature humaine est faible, à ce point qu'elle ne peut longtemps supporter le poids d'un trop grand bonheur ni garder dans leur plénitude les enthousiasmes qui ont fait une première fois battre le cœur. Plus notre jeunesse a trouvé de jouissances dans les fêtes de l'imagination, plus la maturité nous apporte de soucis et de regrets par la perte des biens qui nous enchantaient. Nous accusons alors le soleil d'avoir

1. Plus tard ministre de Louis-Philippe.

éteint ses rayons, et la nature d'avoir dépouillé ses charmes et sa poésie. Ce ne sont point les choses qui ont changé, c'est nous ; ce ne sont ni les



PORTRAIT DE Mlle MAYER, D'APRÈS UNE PEINTURE DE PRUD'HON.

(Collection de Mlle Maison.)

printanières extases ni les douces sérénités de l'âme qui ont quitté le monde, c'est nous qui les avons perdues en vieillissant.

Parvenue à l'âge de quarante-six ans, Mlle Mayer était précisément dans la période de cet affaissement moral auquel la prédisposait aussi l'état physique des femmes de son âge, et qui exerçait une influence d'autant plus pernicieuse sur son organisation qu'elle était plus ardente et plus passionnée. Ses yeux s'étaient creusés, et son visage avait pris une expression de mélancolie, qui, peu à peu, s'était transformée en sombre tristesse. Ses vœux avaient pourtant été comblés. Prud'hon, décoré, membre de l'Institut, jouissait d'une réputation indiscutée; les enfants de l'artiste, grâce à ses libéralités, s'étaient acquis une situation indépendante; et Mlle Mayer, étroitement liée à son ami, chérie et respectée de tous, pouvait se reposer maintenant dans une quiétude absolue. Mais, à défaut de chagrins réels, l'infortunée se forgeait des inquiétudes et de vagues soucis. L'azur de son beau ciel s'était voilé de nuages imaginaires, et un noir fantôme, s'étant glissé en elle, l'obsédait d'incessantes terreurs.

C'est ainsi que, les artistes ayant reçu l'ordre, en 1821, de quitter la Sorbonne pour céder la place à la faculté de théologie, Mlle Constance Mayer, déjà atteinte du mal qui devait l'emporter, tomba dans une véritable prostration. « Où aller? que devenir? » interrogeait-elle à tout propos. Et toujours, me dit Mme Tastu, Prud'hon de lui répondre avec douceur : « Eh bien, mademoiselle, c'est bien simple, nous louerons deux appartements voisins l'un de l'autre, comme ici! — Dans la même maison, c'est impossible! Que penserait-on de nous? — Que voulez-vous qu'on en pense? Nos amis ne nous connaissent-ils pas? — C'est égal! Le monde est méchant. Je n'irai pas demeurer près de vous : non jamais... jamais! » s'écriait-elle avec l'accent du désespoir.

A ces appréhensions chimériques se joignirent quelques tracas domestiques qui, tombant sur un cerveau troublé, prirent les proportions de désastres. Une femme de charge lui vola du linge, et elle se crut ruinée. Le désordre qui était dans sa tête, elle croyait le voir partout autour d'elle. Un jour, me raconta Mlle Camille Lordon, Mlle Mayer vint trouver sa mère avec l'air bouleversé. « Ils ne me laisseront rien, répétait-elle, je suis pillée, dévalisée! Mon linge est en partie disparu; ce qu'il en reste est déchiré, froissé, dans un état affreux! » Mme Lordon monta, vivement sollicitée par son amie, et trouva le linge parfaitement rangé. « Constance est bien malade, soupirait-elle en la quittant, sa raison se perd! »

Dans d'autres instants, c'était sa situation pécuniaire qui la tourmentait jusqu'à lui donner des vertiges. On sait avec quelle générosité elle avait dépensé son patrimoine pour obliger Prud'hon et pour subvenir

aux frais d'éducation et d'établissement de ses enfants. Maintenant sa pauvreté l'épouvantait. « Si M. Prud'hon tombe malade, que deviendra-t-il? disait-elle en pleurant. Nous sommes dans la misère, je ne possède plus rien ! »

Passionnément dévouée à son ami, c'était toujours sur lui que se portaient ses inquiétudes; c'était lui qu'elle entrevoyait à travers son trouble et son émoi : « Ma jeunesse est flétrie ; je suis laide ! » soupirait-elle sans cesse, et, l'idée lui étant venue que sa taille tournait, cette pensée ne la quitta plus.

Que rapporterai-je encore sur les symptômes d'un mal qui acheminait fatalement M[lle] Mayer vers la tombe ? Ceux qui ont connu cette noble femme m'ont raconté nombre de détails que d'autres ont signalés avant moi et qu'il serait surabondant de rééditer. Il me suffira de dire que la santé de la malheureuse artiste était à ce point altérée qu'un dénouement prochain et terrible devenait inévitable.

M. Ch. Clément, dont le récit des derniers instants de M[lle] Mayer est cependant aussi véridique que saisissant, a le tort, suivant nous, d'insister sur une parole échappée à Prud'hon, parole imprudente, à la vérité, mais qui est loin d'avoir eu sur la destinée de la malade l'influence que lui attribue le critique.

Voici le fait. Se trouvant dans l'atelier du maître, le jour même de la catastrophe, M[lle] Mayer peignait à son chevalet quand arriva une lettre annonçant une indisposition assez sérieuse de M[me] Prud'hon. — « Si vous deveniez veuf, interrogea M[lle] Mayer, vous remarieriez-vous? » Le malheureux, poursuit M. Ch. Clément, ne pensant qu'à la vie affreuse que sa femme lui avait faite, et sans songer au coup qu'il allait porter au cœur de son amie : — « Ah ! répondit-il en se tournant à demi, jamais! » Ce mot fut la goutte d'eau... Que le propos ait été maladroit, je n'en disconviens pas; qu'il ait pris plus tard chez Prud'hon, enclin à se forger des reproches, les proportions d'un remords, cela est positif; mais il n'avança pas même d'une heure le trépas de M[lle] Mayer, qui, dès le matin du 26 mai 1821, était irrévocablement arrêté dans son esprit.

Ce jour-là, en effet, son regard avait une fixité étrange, ses lèvres étaient contractées, et Prud'hon, quand il l'avait aperçue, lui avait trouvé le teint si animé qu'il s'était hâté d'appeler M. Brâle, son médecin. Ce n'est pas tout : peu de temps avant de se rendre à l'atelier, M[lle] Mayer eut la précaution très significative d'éloigner Sophie Duprat, sa jeune élève, qu'elle couvrit de baisers et à laquelle elle remit une bague en murmurant d'une voix tremblante : « Adieu, mon enfant, conserve pieusement ce souvenir. » M[lle] Duprat fut effrayée de l'air égaré de sa maîtresse.

« Bien certainement, a-t-elle dit depuis, Mlle Mayer était déterminée à périr, car ces adieux et cette exaltation étaient inexplicables. » Pourquoi dès lors chercher ailleurs que dans la propre volonté de la victime la cause d'une catastrophe dont elle-même avait fixé l'instant?

Le désespoir de Prud'hon, à la mort de sa compagne, ne saurait se décrire. Averti par une sourde rumeur du drame qui vient de s'accomplir, il accourt et trouve Mlle Mayer étendue sur le dos, les pieds tournés vers la porte et le cou déchiré par une large entaille. D'abord il jette un cri, puis il se précipite sur le cadavre ensanglanté, qu'il serre convulsivement dans ses bras. « Je le vois encore, me disait dernièrement Mlle Camille Lordon, au moment où il traversait la cour, porté par ses élèves Pajou, Trézel et Lordon, car il n'avait pas la force de marcher. Vainement on essayait de le contenir, il se débattait et poussait des gémissements lamentables. On l'amena dans notre appartement, et on le coucha sur le lit de mon père; le spectacle était à ce point navrant qu'il est resté gravé dans ma mémoire, bien qu'il remonte au temps de ma première enfance. »

Prud'hon ne pouvait demeurer dans la sinistre maison. M. de Boisfremont le comprit, et, avant qu'il se fût reconnu, il l'entraîna rue du Rocher, dans son propre domicile, où il l'installa et où il lui prodigua les soins les plus touchants jusqu'à sa mort.

Tous les biographes ont insisté sur les dernières années du maître. Mais voici un fait nouveau qu'il n'est malheureusement point permis de révéler tout entier encore, et sur lequel je veux attirer l'attention du lecteur, en attendant l'instant de le compléter.

Quand le malheureux artiste, au bras de M. de Boisfremont, prit le chemin de la rue du Rocher, une autre personne l'accompagnait. Prud'hon n'emportait qu'un paquet de lettres de Mlle Mayer, auxquelles il attachait un grand prix, et qu'il avait confiées à son élève pendant le chemin. Ce dernier, absorbé par l'état alarmant du maître, les remit à son tour au personnage en question, ajoutant qu'il les lui réclamerait à l'arrivée. Mais la journée se passa en occupations de toutes sortes, si bien que les lettres, oubliées par M. de Boisfremont, ne rentrèrent que le lendemain en la possession de leur propriétaire, et qu'alors elles avaient été clandestinement copiées par l'indiscret dépositaire. Le style en est si ardent, le sentiment si passionné, qu'un jour, paraît-il, l'hôte de Prud'hon en ayant lu quelques passages à la femme d'un haut fonctionnaire dont il faisait le portrait, celle-ci tomba dans une crise de nerfs qui se termina par un déluge de larmes, ce dont le mari faillit demander raison au peintre.

Mais, pour nous en tenir à l'histoire de ces lettres, ajoutons que, Prud'hon disparu, M. de Boisfremont brûla les originaux, suivant la volonté du défunt, et que, longtemps après seulement, l'existence des copies parvint aux oreilles d'un de nos éminents critiques, qui essaya vainement de se les procurer. Le détenteur refusait obstinément de livrer la preuve de son abus de confiance. Aujourd'hui la mort a pris ce dernier, et l'écrivain est en quête du précieux manuscrit auprès du propriétaire actuel. En obtiendra-t-il communication? Nous le souhaitons vivement pour le public, auquel nous ne pouvons, hélas! en offrir la primeur.

On a imprimé que Prud'hon était mort de la perte de sa compagne; le fait est rigoureusement vrai, et nous le tenons de témoins oculaires. Sa douleur, pour être contenue, n'en était que plus profonde; il ne voulait point être à charge à ses hôtes, et s'efforçait de leur cacher son désespoir. Mais on sentait que la vie l'abandonnait peu à peu, et que Mlle Mayer l'avait emportée dans les plis de son linceul. Parfois M. de Boisfremont le surprenait levant les yeux au ciel et poussant de gros soupirs : rien ne pouvait détourner le cours de ses noires pensées. M. de Saint-Vincent avait inutilement insisté pour qu'il terminât l'esquisse de *Daphnis et Chloé;* l'esprit de l'artiste n'était ni à la jeunesse ni aux riantes images, et sa palette lui était tombée des mains. Ce qu'il composa, c'est *l'Ame délivrée*, qui abandonne un rivage battu par la mer en courroux pour s'envoler au ciel; c'est encore le *Christ en croix*, perdu dans de sinistres ténèbres; c'est enfin *Une Famille malheureuse*, tableau qu'avait ébauché Mlle Mayer, et dans lequel le maître mit tout son cœur.

Voici une lettre qui a été publiée en fac-similé dans le numéro de mars 1874 de la *Gazette des Beaux-Arts,* et que je veux redonner presque tout entière au lecteur; elle lui sera le témoignage de l'état de découragement et de mortel chagrin où languissait l'infortuné Prud'hon quand il l'écrivit à sa fille, huit mois avant de succomber :

« Paris, 23 juin 1822.

« Ma chère fille, je ne suis pas excusable de te négliger comme je le fais, malgré que je n'aie rien de gai à te dire. J'ai commencé plusieurs lettres sans les finir, parce qu'elles n'étaient remplies que de choses tristes; je ne voulais pas que tu en ressentisses les effets, et pourtant il m'était impossible de ne pas retomber dans les causes qui me rendaient mélancolique; tu vois même que, tout en recommençant celle-ci, j'y

reviens malgré moi. O ma chère enfant! cette cause cruelle est toujours là, je ne pourrai jamais l'éloigner de mon imagination tant que la plaie du cœur ne sera pas fermée, et elle ne le sera jamais! Le temps s'use dans la douleur et n'y remédie pas; le moins que je puisse éprouver est une sorte d'existence sans ressort, sans vie; je vais, je viens, j'agis avec une intention qui se perd, que j'oublie! Je fais, et je sais à peine ce que j'ai fait; tout est machine chez moi : le ressort moral est brisé! La seule douleur fait sentir la vie, et l'imagination n'est forte que pour les idées sombres, tristes et déchirantes. C'est trop t'en dire, et je m'arrête; autrement il faudrait encore recommencer cette lettre-ci.

« Tu me parles tableaux, Salon, etc. O ma pauvre fille! je suis bien insensible à tout cela! Tout ce que l'on en peut dire ne me touche guère, et même nullement. Seul, je n'y tiens pas. Lorsque j'avais une amie, l'intérêt qu'elle prenait à mon talent, la joie qu'elle ressentait de quelques succès que je pouvais avoir, réfléchissait sur moi et me rendait content. Dans le sentiment du bonheur que je tenais d'elle, je souriais à un plaisir qui flattait mon cœur; j'étais plus heureux, puisque je pouvais ajouter quelque chose au sentiment qui l'attachait à moi. Toutes ces joies, tous ces plaisirs, toutes ces sensations si douces sont passés! un instant affreux les a anéantis, et ils le sont pour toujours!... L'amitié si consolante, si attentive, si prévenante, l'amitié elle-même me trouve insensible; le dirai-je? quelquefois même ses attentions me gênent, la diversion qu'elle apporte à ce qui m'occupe me contrarie. C'est de la solitude qu'il me faut, c'est ce qui nourrit ma douleur qui me convient; ce sont des pleurs qu'elle demande, et dont elle a besoin; tout autre aliment la soulève et l'aigrit... Mais, encore une fois, m'y voilà revenu. Vois si je pourrais tirer de moi quelque chose de gracieux pour t'entretenir?... Non, non... J'ai besoin de dire que je souffre; mon mal, trop renfermé au dedans, cherche une issue pour se répandre et se communiquer à qui peut le sentir et y prendre part... Et à qui puis-je mieux m'adresser qu'à ma fille, qui doit être affectée des mêmes regrets, qui a fait la même perte? Du moins, en exposant sous ses yeux ce tableau déchirant, je lui rappelle toutes les bontés de cette amie dévouée, de cette mère toujours attentive, toujours prévenante, toujours pleine de soins. Qui trouveras-tu jamais qui la remplace? Ma chère fille! ma chère fille!! qu'une amie comme celle-là est rare! qu'elle est précieuse quand on la possède! quel vide affreux lorsqu'on en est privé!... et pour toujours!!!...

« Dans la société, où est la franchise? où est l'affection? où rencontre-t-on l'effusion, l'épanchement, l'abandon d'une amitié sincère? Le masque

d'une hypocrite flatterie est sur tous les visages... Je finis, mes chers enfants, c'est vous entretenir trop longuement sur le même ton; j'aurais voulu faire autrement, il ne m'a pas été possible, mes rechutes sont continuelles. La volonté ne suffit pas pour détruire le sentiment d'un mal qui est en nous... Tant que le cœur me battra, ce sera pour mon amie, pour celle qui m'a tant aimé... Ah! je ne suis pas fait pour l'ingratitude.

« Adieu, adieu, soyez heureux, mes chers enfants; c'est à vous à envisager le bonheur, il doit être pour vous dans le présent, et l'espoir doit vous le montrer dans l'avenir; puisse-t-il être continuellement en tiers avec vous; c'est le vif désir de votre bon père. »

Une autre lettre, adressée également à sa fille Émilie, est un véritable cri d'angoisse, un pressant appel à la mort. « Oh! que la chaîne de la vie est pesante! Seul sur la terre, qui m'y retient encore? Je n'y tenais que par les liens du cœur; la mort a tout détruit!... ma vie est le néant... l'espérance ne détruit point l'horreur des ténèbres qui m'environnent. Elle n'est plus, celle qui devait me survivre... La mort que j'attends viendra-t-elle bientôt me donner le calme où j'aspire?... C'est à la tombe, ô mon amie! que s'attachent toutes mes pensées, tous mes vœux! »

Brisé par sa douleur, Prud'hon demeurait de longues heures plongé dans un morne silence, refusant toute diversion à son mal, et ne consentant à sortir du logis que le soir, alors que les ténèbres de la nuit enveloppaient la ville. Aussi, quand après deux années de martyre l'agonie se présenta et qu'il vit ses amis en larmes rangés autour de lui : « Ne pleurez point, leur dit-il en portant sur eux un regard brillant d'une ineffable sérénité, vous pleurez mon bonheur, car je vais rejoindre cet ange de bonté dont la tendresse était si douce à mon cœur! » Puis, se tournant vers M. de Boisfremont et prenant sa main dans les siennes : « Mon Dieu! murmura-t-il, je te remercie, un ami me fermera les yeux! »

Ainsi mourut par le cœur, le 16 février 1823, celui dont la sensibilité avait fait en même temps le plus exquis des peintres et le plus malheureux des hommes. Son convoi, suivi par tous ses élèves et par ses amis, qui fondaient en larmes, fut un touchant hommage rendu à sa mémoire. Il faisait ce jour-là un temps noir, la neige tombait à gros flocons, et le ciel semblait, lui aussi, avoir pris le deuil afin d'apporter son tribut de regrets à la triste cérémonie. Les coins du poêle étaient

tenus par des membres de l'Institut; une compagnie d'infanterie formait la haie. C'est dans cet ordre que le cortège funèbre arriva au cimetière, où M. de Boisfremont prononça le discours entièrement inédit qu'on va lire, et dont je dois la communication à son petit-fils, M. G. Power :

« Restes inanimés du meilleur et du plus malheureux des hommes! la terre ne se refermera pas sur vous avant que des amis éplorés ne vous adressent leurs derniers adieux.

« Reçois du fond de cette tombe le tribut de leurs larmes et de leurs regrets, celui de la reconnaissance de tous ceux que ta complaisante bonté guidait dans la carrière des arts; pour lesquels, dérobant à ton art de précieux moments, tu révélais si généreusement tous les secrets de ta magie enchanteresse.

« Nous n'entreprendrons pas de faire ton éloge, il est dans la bouche de tous ceux qui eurent le bonheur de te connaître, il est gravé avec ta mémoire, en traits ineffaçables, au fond de tous les cœurs généreux, sensibles, faits pour sentir la vertu et les nobles sentiments. Nous n'essayerons pas de peindre la douceur de tes mœurs, la bonté inaltérable de ton noble caractère, ton héroïque courage au milieu de l'adversité, des chagrins et des peines, dont a été constamment abreuvé le cours de ta malheureuse existence.

« Encore bien moins pourrions-nous dire comment la nature, confondant en ta personne tous les dons du génie, t'organisa d'une manière si complète pour le bel art que tu exerçais; comment ton flexible talent sut si bien allier la force à la grâce, la vérité au sentiment, l'exécution à la pensée, et posséda, par-dessus tout, le secret merveilleux de toucher l'âme en charmant les sens.

« La nature, en te formant, sembla t'avoir tout prodigué pour parvenir à la fortune, au bonheur et à la gloire. Mais une fatalité, s'attachant à ton existence, a tout détruit pour toi et ne t'a laissé d'espoir consolateur que dans l'attente du repos de la mort. A cette heure fatale t'attendait encore l'implacable destin pour assouvir sur toi ses dernières rigueurs. Une mort lente et douloureuse décomposait ton être pendant que tu conservais encore tout le sentiment, et t'arracha des bras de tes amis sans que rien pût ralentir l'affreux ravage de la destruction.

« Celui dont tu as choisi la demeure pour y terminer, dans l'asile de l'amitié, le triste reste d'une existence qui te pesait, s'acquitte en ce moment du pénible et dernier devoir que tu réclamas de l'amitié : *celui de déposer ta dépouille mortelle près de cette tombe vers laquelle tendaient tous tes désirs.*

« Tes vœux sont accomplis maintenant, de même que tu l'as si bien exprimé dans une de tes ingénieuses et touchantes compositions, *l'Ame délivrée;* ton âme dégagée des liens qui l'attachaient à la terre s'élance avec avidité vers le séjour du repos, après lequel elle aspirait depuis si longtemps; c'est là que l'immortalité t'attend, près des Corrège et des Canova, pour te ceindre le front de la double couronne due au génie uni à la vertu.

« Pour nous, condamnés à demeurer encore sur cette terre de douleur, l'âme déchirée par le spectacle affreux des angoisses, de la dissolution qui vient de nous ravir notre meilleur ami, il ne nous reste plus qu'un douloureux souvenir, d'amers regrets et des larmes pour arroser les fleurs que l'amitié va semer sur ta tombe. »

CHARLES GUEULLETTE.

(La suite prochainement.)



LES RELIURES EN MOSAÏQUE

DU XVIIIe SIÈCLE



LA reliure est un art dans lequel la France a toujours excellé, nous pouvons l'affirmer sans crainte d'être contredit par personne. On peut aller plus loin, et assurer que la reliure est un art exclusivement national. Si l'on excepte en effet quelques brillants spécimens des premières années de la Renaissance italienne, où le génie et l'inspiration débordaient de toutes parts et s'imposaient pour ainsi dire à l'ouvrier inconscient, les productions des pays étrangers sont en général lourdes, sans élégance et sans goût; elles ont plutôt la mission de préserver le livre que d'en rendre l'extérieur gracieux et aimable. Si les vélins cordés des Pays-Bas ont droit à notre reconnaissance, ils n'ont aucun titre à notre admiration. La France les adoptera à son tour, mais elle y laissera l'empreinte de sa puissance créatrice. Nos doreurs feront courir capricieusement sur les dos un réseau de feuillage, des compartiments de filets, qu'ils encadreront de fleurs; ils décoreront les plats d'élégants motifs inspirés par les compositions de Geoffroy Tory ou de Jean Cousin.

A toutes les époques, le génie propre de notre nation se traduit sur la couverture des livres. Une collection de reliures depuis François Ier jusqu'à nos jours serait une histoire complète de l'art français, où seraient exprimées de la façon la plus exacte ses grandeurs et aussi ses défaillances. Il serait digne d'une plume autorisée, d'un de ces écrivains qui réunissent à la connaissance du beau le talent d'en exposer et d'en faire comprendre les éléments, d'écrire cette histoire. La perfection

atteinte par les nouveaux procédés de chromotypie permettrait d'en reproduire fidèlement les principaux monuments. Le savant, le critique, l'amateur auraient ainsi sous les yeux un véritable musée, des sujets d'étude d'autant plus précieux que les originaux ne sont pas toujours à sa portée; le relieur y trouverait une mine féconde de recherches et d'inspirations.

A défaut d'un travail général sur la matière, il serait à souhaiter que l'on entreprît d'écrire des monographies sur chaque époque et sur les grands artistes qui ont illustré l'art de la reliure. Qu'y aurait-il de plus intéressant qu'un travail sur les relieurs des Valois, sur les œuvres des Le Gascon, des Padeloup et des Derome? Nous ne voulons que signaler ces desiderata de tout homme de goût, de tout véritable amateur. Nous nous proposons seulement, à l'occasion de la magnifique reproduction que MM. Morgand et Fatout ont mise à la disposition de la *Gazette*, de dire quelques mots sur les reliures à compartiments de mosaïque exécutées au XVIII[e] siècle.

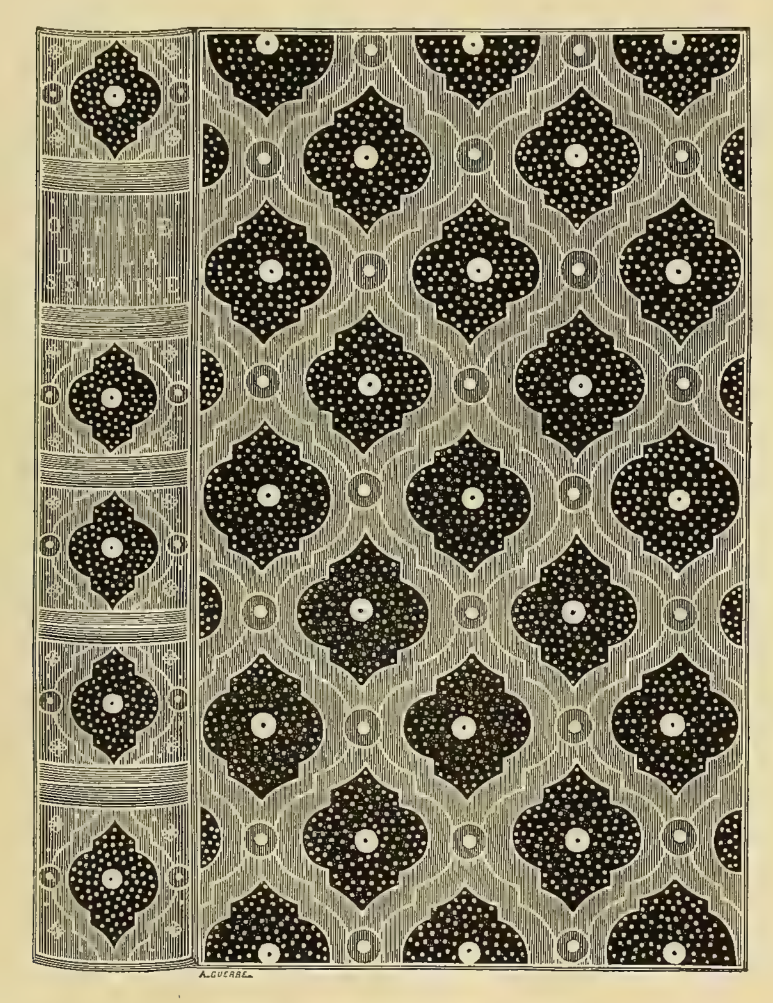
On appelle reliure en mosaïque une reliure dont le plat et le dos sont décorés d'ornements en maroquin de diverses couleurs, rattachés par des filets exécutés en or. Jusqu'à la fin du XVII[e] siècle, on employait le procédé en usage à Florence pour la mosaïque en pierre dure, dit procédé d'*incrustation*. Au XVIII[e] siècle, au contraire, on adopte la méthode d'*application*. Les morceaux de maroquin de couleurs diverses, au lieu de venir remplir des interstices découpés dans le maroquin, sont collés sur le fond, auquel on laisse toute son intégrité. Cette dernière méthode a l'avantage de conserver à la reliure sa solidité primitive; elle a été suivie sans exception par les Padeloup et par les Derome. A quels caractères est-il possible de distinguer les reliures exécutées par ces deux familles d'artistes? Il est fort difficile de répondre à cette question. Des connaisseurs fort habiles ont cru pouvoir faire des attributions certaines en se fondant sur diverses particularités qui distinguent nettement, à ce qu'ils assurent, les volumes sortis de l'atelier des Padeloup de ceux que nous devons aux Derome. Nous avouons, pour notre part, que nous nous défions un peu de ces attributions. Les deux grandes familles dont nous venons de parler ont exercé la reliure pendant un siècle, et leurs productions ont parfois atteint un degré surprenant de ressemblance, comme le prouve la découverte récente du nom de Derome sur une reliure absolument semblable pour la composition et pour les fers à celles dont on a fait jusqu'ici honneur aux Padeloup. Dans l'examen des reliures à mosaïque, nous pensons donc qu'on ne doit attribuer de paternité qu'aux œuvres signées du nom même de leur auteur.

D'après les indications que nous avons pu recueillir sur les anciens catalogues, il ne semble pas que le nombre de ces riches reliures ait jamais été considérable. Sobres dans leurs goûts, les bibliophiles du siècle dernier n'ont jamais prodigué la mosaïque; c'est à peine si l'on en rencontrait quelques spécimens dans les collections les mieux composées. Gaignat et Girardot de Préfond en avaient fait exécuter quelques-unes ; La Vallière et Brancas-Lauraguais en avaient recueilli un petit nombre; enfin M. de Mac Carthy Reagh, qui forma son admirable cabinet au moment où la Révolution avait dispersé tant de précieux débris, était parvenu à en réunir de brillants échantillons. Il serait aussi fastidieux qu'inutile de donner une liste étendue des reliures à compartiments qui nous sont connues par les catalogues. Une description, quelque minutieuse et quelque fidèle qu'elle puisse être, ne saurait rendre l'effet d'une œuvre dont le principal mérite est la composition du dessin, jointe à l'heureux agencement des couleurs. Ce qui charme tout d'abord les yeux, c'est cette harmonie de tons, ces nuances si diverses, fondues uniformément par l'effet des années, ces ors éteints et patinés par le temps. Un examen plus attentif fait reconnaître d'autres qualités et justifie la première impression. Les ornements à petits fers, les filets qui relient les compartiments sont tracés par la main d'un artiste ; le travail est gras; le faire est prime-sautier, il séduit par la naïveté du sentiment; s'il étonne par l'incorrection, il ne rebute jamais par la sécheresse.

De là cette séduction incomparable qu'exercent les mosaïques du siècle dernier, et la passion avec laquelle les bibliophiles recherchent ces belles productions de l'art. La plupart de celles qui sont arrivées jusqu'à nous et qui figurent dans les cabinets des amateurs proviennent de trois collections formées pendant ce siècle et dispersées au vent des enchères de 1854 à 1869, c'est-à-dire en moins de quinze ans. Ces trois collections sont celles de M. J.-J. de Bure, de M. J.-Ch. Brunet et de M. le baron J. Pichon.

M. de Bure avait réuni : 1° *La Sainte Bible, contenant l'Ancien et le Nouveau Testament, traduite en français sur la Vulgate, par M. Le Maistre de Sacy;* Paris, Guillaume Després, 1711, 8 vol. petit in-12 (n° 4 du Catalogue), exemplaire qui a plus tard appartenu à M. J.-Ch. Brunet; — 2° *La Vita de la preciosa vergine Maria e del suo unico fiolo Jesu Christo;* Milano, Petro Martiro de Mantagatio, 1499, in-4 (n° 40 du Catalogue), qui appartient aujourd'hui à M. le baron James de Rothschild; — 3° *Miracoli de la Madona (la vergine Maria)*; Taurini, per magistrum Franciscum de Silva, 1496, in-4° (n° 41 du Catalogue), qui fait actuellement partie de la bibliothèque de Mgr le duc d'Aumale ; — 4° *Atalanta*

fugiens, hoc est Emblemata nova de secretis naturae chymicae, authore Mich. Maiero; Oppenheimii, ex typ. Hieronymi Galleri, 1618, in-4° (n° 325 du Catalogue); — 5° *Titi Romani et Egesippi Atheniensis amicorum Historia* (*ex Joannis Boccacii Decamerone*), *in latinum versa*



OFFICES DE DÉVOTION (PARIS, 1707).

(Reliure à compartiments de mosaïque du XVIIIe siècle.)

per F. Matthaeum Bandellum, Castronovensem; Mediolani, Gottardus Ponticus, 1509, petit in-4° (n° 850 du Catalogue). Ces deux derniers articles ont passé depuis, comme le second, chez M. le baron James de Rothschild.

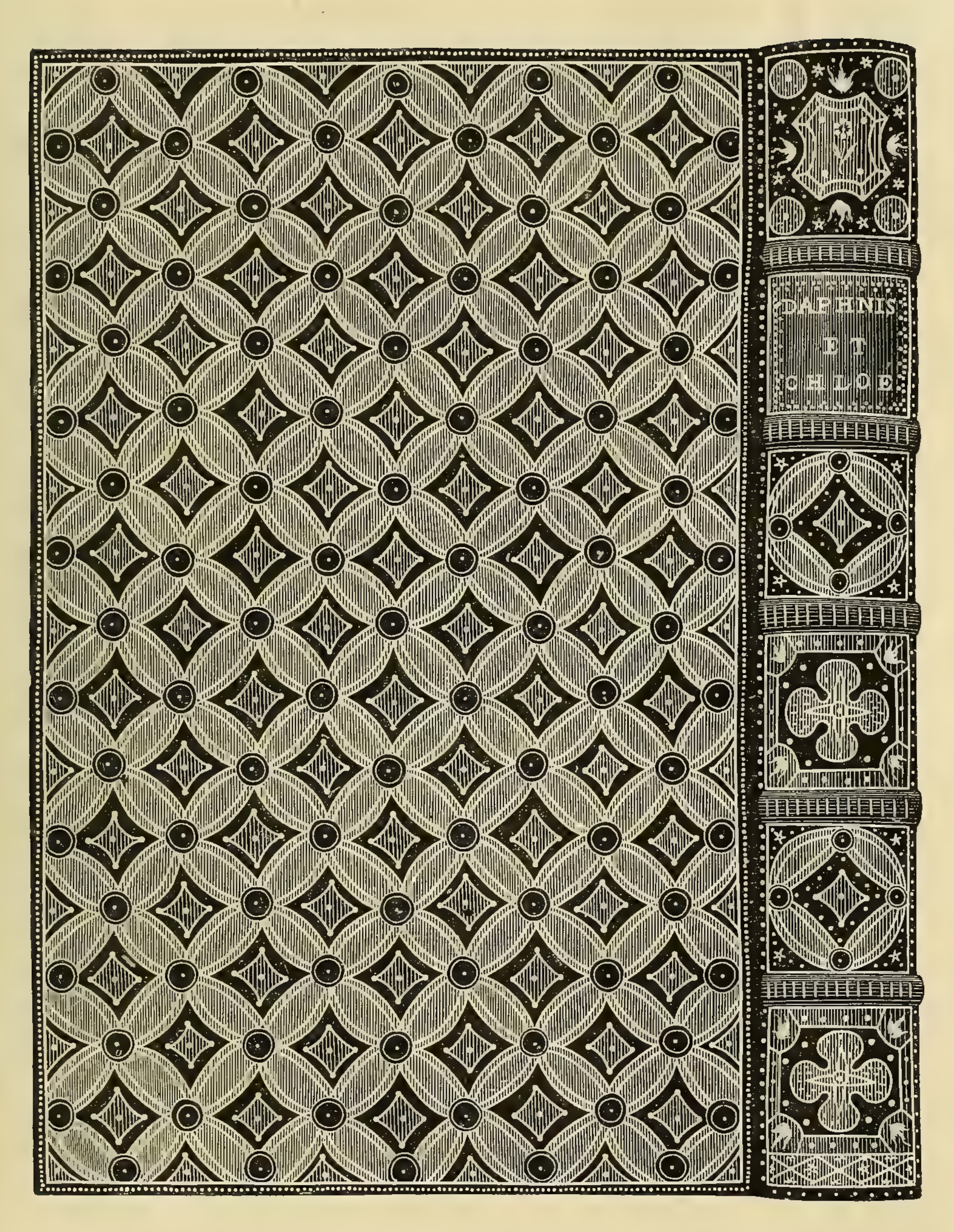
M. Brunet, qui appréciait aussi bien les livres en raison de leurs

reliures qu'en raison de leur valeur littéraire, possédait : 1° *La Sainte Bible, traduite par Le Maistre de Sacy*; Paris, Desprès, 1707, 8 vol. pet. in-12 (n° 6 du Catalogue); exemplaire qui fait actuellement partie de la bibliothèque de M. Édouard Bocher; — 2° *La Sainte Bible, traduite par le même*; Paris, Desprès, 1711, 8 vol. pet. in-12 (n° 7 du Catalogue), exemplaire qui, après avoir appartenu à MM. de Bure, Brunet et Gonzalès, se trouve aujourd'hui chez M. le baron de La Roche-Lacarelle; — 3° *Quinti Horatii Flacci Opera*; Londini, tabulis æneis indicit Joannes Pine, 1733-37, 2 tomes en 1 vol. in 8° (n° 215 du Catalogue), exemplaire acquis par M. Eugène Dutuit; — 4° *Contes et nouvelles en vers, par J. de La Fontaine*; Amsterdam (Paris), Barbou, 1762, 2 vol. in-8° (n° 339 du Catalogue), exemplaire qui a figuré depuis à la vente E.-L.-S. Benzon, où il fut acheté par M. L. Mercier, et fait aujourd'hui partie de la riche collection de M. Louis Rœderer; — 5° *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé*; Paris, 1718, pet. in-8° (n° 412 du Catalogue); — 6° *Opus auree et inexplicabilis bonitatis et continentie : conformitatum scilicet vite beati Francisci ad vitam domini nostri Jesu Christi* (*auctore Fr. Barth. de Albizzi*); Mediolani, in ædibus Zanoti Castilionei, 1513, in-fol. (n° 581 du Catalogue), aujourd'hui chez M. le marquis de Ganay.

M. le baron J. Pichon possédait les *Offices de la Toussaint, des Morts et de saint Marcel*; Paris, Guill. Cavelier, 1720, in-12 (n° 29 du Catalogue), qui appartient maintenant à M. le baron de La Roche-Lacarelle.

Ainsi qu'on peut le voir, ce sont des ouvrages de sainteté, des livres de dévotion et quelques spécimens curieux de l'ancienne typographie italienne qui ont obtenu les honneurs de la reliure à compartiments; il existe néanmoins une exception en faveur d'un livre bien connu, les *Amours de Daphnis et Chloé*, publiées par le Régent. On a cité jusqu'à ce jour cinq exemplaires, reliés en mosaïque, de l'édition de 1718 : 1° celui du duc de La Vallière (n° 3963 du Catalogue de 1783), qui fut acquis par la duchesse de Châtillon, sa fille, laquelle en fit présent à M. Marie-Jacques de Bure (Catalogue de 1849, n° 179), et qui a passé dans la bibliothèque de M. Eugène Dutuit[1]; — 2° celui de M. le comte H. de La Bedoyère (Catalogue de 1862, n° 1365), acheté à la vente par M. le baron Salomon de Rothschild; — 3° celui de M. J.-Ch. Brunet, qui fait partie de la collection de M. le baron de La Roche-Lacarelle; — 4° celui

1. Nous donnons ci-contre le fac-similé d'une reliure qui reproduit exactement le dessin du n° 1. Cette reliure recouvre un exemplaire des *Offices ou Pratiques de dévotion* (Paris, 1707, pet. in-12). Elle a été publiée dans le *Bulletin de la Librairie Morgand et Fatout*, sous le n° 1502.



DAPHNIS ET CHLOÉ (PARIS, 1718).

(Reliure à compartiments de mosaïque du XVIIIe siècle.)

de M. W.-H. Tite, actuellement possédé par M. le baron James de Rothschild; — 5° celui dont MM. Morgand et Fatout ont donné une reproduction gravée sous le n° 2789 de leur *Bulletin*.

La reliure de ces cinq exemplaires est attribuée par les catalographes les plus autorisés à Antoine-Michel Padeloup, relieur du roi; mais la signature de ce maître ne se trouve sur aucun d'eux; nous nous abstiendrons, avons-nous dit, de toute attribution, et nous nous bornerons à constater que tous paraissent avoir été exécutés par la même main. Il y a dans le corps d'ouvrage, dans la finesse des cartons, dans la forme et la facture des coiffes, dans la nature des tranchefiles, des éléments de ressemblance qui permettent de justifier cette opinion. On est d'autant plus enclin à admirer le talent et la fécondité de l'artiste, qu'il a su, tout en adoptant la même composition, introduire une agréable variété dans le détail du dessin de chacun d'eux. Pour quatre de ces volumes (les n°s 1, 2, 4 et 5), l'agencement général a l'aspect d'un damier, dont le fond est en maroquin citron orangé, auquel le temps a donné un ton fauve et indécis; les cases sont figurées par des losanges ou des ogives en maroquin bleu, brun ou vert, dorées au pointillé et reliées par des filets. De gros points en or viennent masquer l'intersection des lignes, tandis que de plus petits, en maroquin rouge, coquettement posés au centre d'ornements plus sombres, en rehaussent l'éclat.

L'exemplaire de M. le baron de La Roche-Lacarelle offre une disposition différente. Ce n'est plus, comme dans ceux que nous venons de décrire, la répétition d'un même motif reproduit à l'infini; c'est un enlacement de filets, de bandes de maroquin et de compartiments, embrassant toute la surface des plats et ne formant qu'un seul décor.

Nous voudrions pouvoir placer sous les yeux du lecteur une reproduction de ces cinq mosaïques; nous ne pouvons malheureusement lui présenter que la dernière, la plus simple d'entre elles, celle dont le dessin est le moins élégant et l'exécution la moins parfaite. Telle qu'elle est, elle peut encore donner une idée du genre d'ornementation adopté pour le volume du Régent.

Ces exemplaires de choix, ces reliures charmantes ont certainement été commandés par le Régent lui-même, pour être offerts en présent à ses familiers, à ces roués fameux, dont les épanchements ressemblaient assez peu, il est vrai, aux « loyalles et pudiques » amours de Daphnis et Chloé. Mais l'exemplaire du maître, les *Amours de Daphnis et Chloé* reliées aux armes d'Orléans, avait jusqu'à ce jour échappé à toutes les recherches, s'était dérobé aux investigations les plus minutieuses. MM. Morgand et Fatout ont eu la bonne fortune inouïe de découvrir ce *rara avis*, de



Reliure a compartiments de mosaïque (XVIIIe Siècle).

Chromotypographie L. Danel, Lille.

Gazette des Beaux-Arts.

Exemplaire du Daphnis et Chloé du Régent et à ses Armes.

Librairie Morgand et Fatout.

mettre la main sur ce « bibelot » inestimable. Leur sagacité ordinaire ne leur a pas fait défaut dans cette circonstance; là où d'autres avaient échoué, ils ont réussi; ils ont deviné sous la gangue les feux du diamant, et, tandis que de moins habiles explorateurs le repoussaient comme un vil caillou, ils l'ont précieusement recueilli; le « régent » était en leurs mains.

Quel objet serait plus capable de faire tressaillir les entrailles d'un bibliophile? La plus charmante production du XVIIIe siècle, recouverte d'une reliure à ornements en mosaïque aux armes de Philippe d'Orléans, Régent de France! Tous les éléments de la curiosité se trouvent réunis dans ce morceau doublement royal : ouvrage rare et recherché, reliure exceptionnelle, provenance illustre. Est-il besoin d'ajouter que le volume du Régent n'a séjourné qu'un moment sur les tablettes du passage des Panoramas? Un amateur dont le goût est bien connu et qui se distingue par la sûreté de ses appréciations[1] est venu, il a vu, et, plus heureux que César, il jouit paisiblement de sa victoire. Une indiscrétion nous a permis de connaître le prix de la vente : ce prix est énorme, mais il est bien au-dessous de la valeur réelle du livre; c'est notre avis et celui du possesseur actuel. MM. Morgand et Fatout ont néanmoins compris qu'une trouvaille de cette importance est un événement capital, un fait unique qui ne se reproduit pas dans la vie d'un libraire; ils ont voulu en perpétuer le souvenir en faisant exécuter un fac-similé de cette pièce remarquable. Ce n'est pas la première fois que nous avons à nous prononcer sur les résultats merveilleux de la chromotypie appliquée à la reproduction des reliures anciennes. Dans cette dernière œuvre, M. L. Danel s'est surpassé; il a désormais atteint la perfection. L'image est reproduite avec une fidélité d'aspect surprenante; les tons éteints des maroquins, la matité des ors font véritablement illusion, et nous ne pensons pas qu'il existe d'autres procédés capables de produire des effets analogues.

Les éditeurs de Catalogues et de Bulletins bibliographiques sont heureux d'avoir trouvé un interprète aussi habile. Il ne nous reste plus qu'à souhaiter que l'exemple de MM. Morgand et Fatout soit suivi par tous ceux de leurs confrères qui auront la chance de découvrir de beaux spécimens de reliures anciennes. Les pièces importantes, qui ne font que passer de leurs mains dans les bibliothèques plus ou moins inaccessibles des amateurs, laisseraient ainsi une trace ineffaçable de leur existence.

UN BIBLIOPHILE.

1. M. Ernest Quentin-Bauchart.



EXPOSITIONS

DE LA ROYAL ACADEMY ET DE LA GROSVENOR-GALLERY



Les expositions de l'Académie royale, à Londres, comme on le sait, correspondent assez bien à nos Salons. Comme on le sait aussi, depuis quelques années, sir Coutts Lindsay, propriétaire de la galerie de Grosvenor, a eu l'idée d'inviter un certain nombre de peintres à y exposer, et il s'applique à les choisir parmi les plus raffinés. A l'Académie, on voit l'ensemble de tout l'art anglais; à Grosvenor-Gallery, on a devant soi l'école préraphaélite, ou plutôt le groupe qui en est dérivé, et tous les peintres chez qui le dilettantisme artistique se pique de trouver quelque délicatesse. Sir Coutts Lindsay, je ne sais encore pourquoi, ne fait d'exception que pour les peintres de l'école écossaise. Il n'en invite aucun, et il a grand tort. Mais il est probable qu'il y a antagonisme marqué entre ces vigoureux amis de la nature et les imaginations élégantes et maniérées des successeurs du préraphaélitisme.

A l'Académie, on est frappé par un grand nombre de paysages francs ou finement sensitifs et par beaucoup d'excellents portraits. Les scènes intimes continuent à fleurir dans l'art anglais, et il abonde aussi en tableaux d'histoire sérieuse, légen-

daire ou anecdotique. Le nu n'y apparaît guère; à peine si le demi-nu ose s'y risquer.

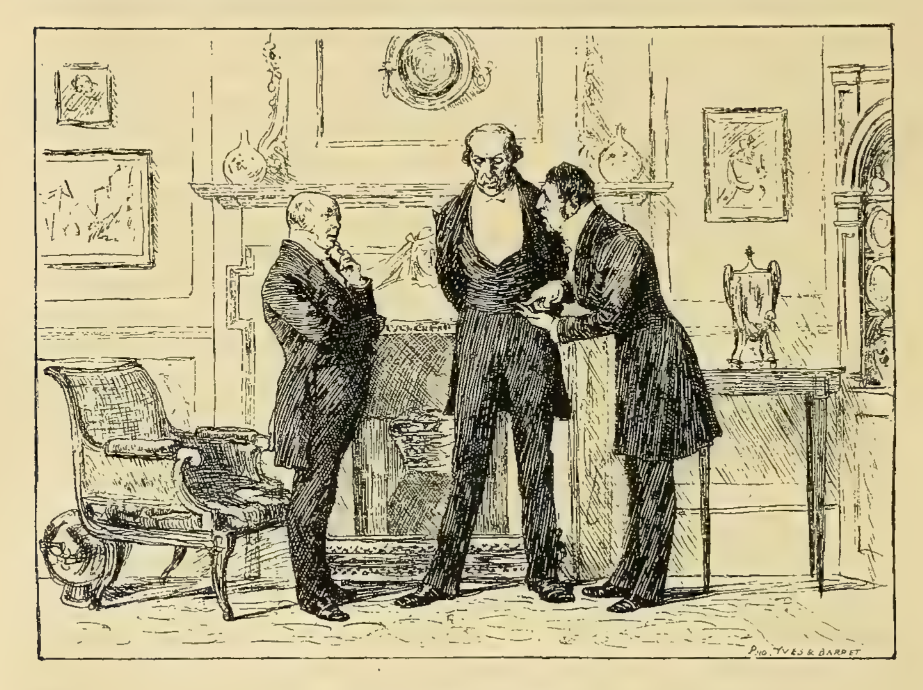
Quelques hommes ont déjà, ou sont près d'exercer une influence décisive sur les artistes environnants. Ce sont, par exemple : M. Millais, dont on imite les portraits, les paysages, et au besoin les étoffes; M. Hook, le puissant paysagiste d'Écosse; M. Whistler, avec ses symphonies étranges et précises à la fois; M. Henry Moore, paysagiste très fin, très hardi, symphoniste lui aussi, et issu, ce me semble, du précédent; M. Boughton, qui suit les traces de Walker et de Mason, en se rapprochant plus qu'eux de la tradition hollandaise; M. Herkomer, dont on cherche à renouveler les *Invalides de Chelsea;* M. Cecil Lawson, un peintre parfois enivré, qui s'en va puiser son ivresse chez Turner, puis chez de Wint, chez James Ward, deux étonnants artistes qu'on ne connaît pas assez et qui étaient fous de Rubens.

L'Exposition de l'Académie, sans posséder aucune de ces toiles qui font date et clouent le public et les peintres devant leurs cadres, comme les *Daphnéphores* de M. Leighton, le *Passage du Nord-Ouest* de M. Millais, le *Claude* de M. Alma Tadema, les *Pauvres de Londres* de M. Luke Fildes, l'*Appel après le combat* de Mme Thompson, la *Dernière Assemblée* de M. Herkomer, est d'un niveau supérieur à celui des précédentes années. Je crois que les succès de l'Exposition universelle ont donné plus d'élan et de confiance aux peintres anglais, et qu'ils ont travaillé avec une ardeur redoublée. Mais, avant de parler de leurs œuvres, je veux signaler le grand effet produit là-bas par le tableau de M. Fantin-Latour, la *Famille D...* Il troue la muraille. C'est le Rembrandt de notre peinture moderne que cet artiste si remarquable. Nos voisins, même dans leurs plus grandes vigueurs, sont toujours un peu lavés, un peu transparents, un peu pelure d'oignon, à l'exception de quelques hommes tels que M. Millais, M. Ouless, M. Pettie et un petit nombre d'autres. Ils fuient les tons nourris, noirs et gris, la mate épaisseur de la pâte. Parmi les jeunes gens, je ne vois guère que M. Dewey Bates qui, dans un portrait d'homme, ait abordé les mates et fortes tonalités. Aussi sa peinture paraissait-elle française ou belge. M. Millais s'avance en tête des portraitistes; il a peint M. Gladstone avec un admirable sentiment de la vie et du feu intellectuel chez l'homme, et il a donné à Mme Kennard une noblesse tragique, une impétueuse fierté d'attitude et des mains de la beauté la plus délicate. M. Watts met toujours sa robuste ampleur dans les portraits; M. Ouless est énergique et appuyé dans les siens; M. Pettie les traite avec une pâte superbe; M. Gregory, M. Calderon, M. Sant s'y montrent fort intéressants; M. James Macbeth les comprend d'une façon vive, et M. Frank Holl, avec son portrait de M. Cousins (le graveur), sa blanche *Fille de la maison* et son *Homme qui se cache,* se jette dans la mêlée avec une hardiesse et une vigueur qui le porteront bientôt aux premiers rangs. C'est un homme dont on parlera que M. Frank Holl.

Les paysagistes pourraient se dénombrer par bandes. Les Écossais augmentent leurs intensités, font leurs eaux plus brillantes, leurs herbes plus émeraudes, les fissures de leurs rochers plus nombreuses, leurs personnages plus accentués et plus chaud-revêtus, du moins par la couleur. On sent qu'ils travaillent, les sourcils froncés, avec une volonté raidie, et qu'à la fois ils cherchent à être plus nets et plus larges. M. Hook, si mâle, et qui par moments était rude, a acquis des sonorités de ton caressantes, sans cesser d'être fortes. Il a à l'Académie de superbes toiles, jetant un coup de clairon. M. Mac-Whirter a aussi de fort belles œuvres, variées, audacieuses, libres, neuves; M. Hemy, M. Colin Hunter, M. Peter Graham fouettent leurs toiles d'éclats étincelants, d'ombres glauques, qui s'étalent en taches énergiques, animant et avivant les

eaux avec une sorte de passion. De même, dans un sentiment différent, fait M. John Brett, à qui sont dévolus les rochers de Cornouailles, qu'aimait tant aussi le pauvre Edwin Edwards. M. Robert Macbeth, dont nous publions un joli dessin, éprouve également cette fascination de l'eau où le ciel se double, cette fascination qui prend facilement les Anglais; sa mer bleue, son beau ciel, ses bateaux, ses personnages jettent des notes chantantes.

Autour de M. Henry Moore se groupe toute une autre série. Elle joue la symphonie des tons mats partant d'une base grise. Le jeu de deux ou trois tons d'ensemble formant une grande plaque d'accords fins qui se dégradent, passent l'un dans l'autre avec



UNE CONSULTATION.

Dessin de M. Green, d'après son tableau. (Académie royale.)

une justesse de notation attentivement surveillée : le bleu, le gris, le lilas, le vert assourdi, ce jeu est la préoccupation de cette école, délicatement sensitive, où se distinguent MM. Hunt, Inchbold, Brewtnall, auteur aussi d'un tableau de figures, poétique et doux, Oakes, Wyllie, Murray, Pilsbury. A côté d'eux, M. Parton a un paysage dans ce genre de gris verdissant, moelleux et noyé, qu'affectionne chez nous M. Pointelin.

Dans la manière franche ou grasse, belge et française, M. Mark Fisher peint de belles prairies et de superbes bestiaux; MM. Jay et Clausen rappellent M. Clays; MM. White, Waterlow, Walton, Pickering, M. Johnson, qui fait penser à M. Gosselin, tiennent aussi de nous et ont d'intéressants paysages.

Dans un sentiment très anglais, se rattachant à la tradition de peinture du pays, le moulin à eau de M. Gandy, les arbres de M. Redgrave, les forêts dorées de M. Vicat

Cole, les terrains et les ciels si lumineux de M. John Linnell', les marais de M. Aumonier, les gaietés de la rivière, si claires, si fines, de M. Mac Allum me paraissent de fort agréables ou de belles choses.



LE RETOUR DE LA FILLE REPENTANTE.

Dessin de M. Luke Fildes, d'après son tableau. (Académie royale.)

Les chefs du dessin classique, M. Leighton, M. Poynter, sont là, toujours sévères et doux en même temps. M. Leighton a envoyé son *Prophète Élisée,* qui figurait à



RETOUR DE LA PÊCHE.

Dessin de M. R. Macbeth, d'après son tableau. (Académie royale.)

l'Exposition universelle, et plusieurs bonnes études, avec une figure intitulée *Amaryllis,* qui est gracieuse. M. Poynter est l'auteur d'une *Nausicaa* aux teintes pâles et

froides, mais où il a donné aux jeunes filles des attitudes heureuses, élégantes, point banales. Le *Retour des Vainqueurs*, de M. Gilbert, est une riche composition, pleine de mouvement et de tournure et plus légère, plus heureuse de couleur que ses toiles précédentes. MM. Briton Rivière, Armitage, Sant, Leslie ont de fort honorables toiles. M. Long, à qui le public fait un injuste succès, expose des scènes bibliques et des portraits meilleurs que ces scènes.

De M. Pettie, un fort beau tableau, l'*Arrêt de Mort*, arrête les yeux, œuvre expressive et colorée, d'expression peut-être exagérée. M. Alma Tadema nous retient par plusieurs excellentes petites toiles et une autre plus grande, une scène de bain antique, où il inaugure une nouvelle tonalité blonde dorée qui a un charme fort original, et qui, par son essai de symphonie en or et noir, pourrait bien avoir été inspirée par la vue des tentatives de M. Whistler. Les petites femmes grecques de M. Albert Moore, au dessin



PEINE ET PLAISIR.

Dessin de M. J. Reid, d'après son tableau. (Académie royale.)

si vif et si aigu, aux colorations légères et bien nuancées, se sont montrées fidèles au rendez-vous. Des *Baigneuses alarmées* par un taureau nous apprennent à voir M. Morris sous un nouveau jour; ici il semble avoir voulu emprunter à M. Poynter des figures dessinées selon l'élégance classique, pour les lui rendre peintes avec une vive couleur que ne connaissent point d'ordinaire les hommes du contour. Une série de petites compositions *à la florentine* font remarquer M. Rooke. Un imitateur de M. Pettie semble par moments se révéler chez M. Seymour Lucas. Le *Captif breton* de M. Small, dont nous reproduisons un dessin, est conçu avec une simplicité poignante et exécuté avec de l'accent.

Parmi les peintres militaires, Mme Thompson Butler a le plus de vogue. Son tableau de cette année, les *Restes d'une armée*, représente le docteur Brydone, seul survivant d'une colonne anglaise détruite en 1842 par les Afghans, dans les passes du Khyber; ce n'est point son meilleur tableau. La *Bataille de Leuthen*, par M. Woodville, ne manque pas de fermeté. Les soldats français de M. Gow ont assez d'énergie, et le *Soir de Waterloo*, de M. Crofts, est passable.

Si nous parcourons la peinture de genre, nous y trouvons nombre de toiles remarquables ou curieuses. *Les Décavés* de M. Orchardson, avec leur intérieur où le jaune, le gris, le blanc se fondent en une impression de lumière si nette et si délicate, s'agitent avec une verve de poses et de gestes extrêmement spirituelle. Le peintre n'a jamais été plus peintre, plus personnel. M. Watson Nicol, dans son tableau intitulé *On ne se rend pas*, a employé d'une jolie façon des colorations à la Pettie. Chez M. Erskine Nicol, on retrouve du Mulready. M. Paul Meyerheim met de la force et des tons originaux dans sa petite toile *Un Étranger dans le chemin*, où l'on voit des bestiaux fort dérangés de se trouver nez à nez avec un sanglier. Un jardin plein de



LE CAPTIF BRETON

Dessin de M. W. Small, d'après son tableau. (Académie royale.)

fleurs et de soleil, un nid d'amoureux, et là-dedans un couple doux et tendre, tel est le charmant sujet où M. Parsons a apporté un sentiment jeune et frais. L'*Adieu à la porte* de M. John White est fin, grassement traité, vraiment joli. M. Storey ne cesse point ses imitations d'anciens hollandais ; son école d'orphelines assises sur des bancs circulaires est d'une naïveté un peu vieillotte qui exhale quelque parfum. Le *Repos du milieu du jour* de M. Morgan montre d'aimables qualités. Il y a beaucoup d'humouristique bonhomie dans la *Consultation* de M. Green, dont nous donnons un dessin; elle fait penser à une scène de Dickens. Le *Retour de la fille repentante*, par M. Luke Fildes, que nous reproduisons aussi, est un épisode animé, bien groupé. Un artiste nouveau a envoyé un tableau remarquable, *Peine et Plaisir*, dont nous donnons le dessin, œuvre très anglaise, caractéristique, qui annonce beaucoup d'avenir.

Quant à M. Boughton, il prend cette année une place très haute. Un profond et exquis sentiment, un charme singulier et pénétrant marquent ses œuvres : *Un Lieu de*

repos, dont nos lecteurs voient un joli dessin ici même, et surtout cette adorable figure de jeune fille, *Priscilla*, qui s'en va à l'église à travers les champs pleins de neige, merveille de délicatesse, de douce, blonde et fine lumière, de grâce et d'élégance candides et raffinées à la fois. La *Distribution aux pauvres*, de M. Gregory, que nous publions aussi, est un bon tab'eau empreint de ce sentiment particulier aux Anglais, où l'on discerne l'accablement résigné, le calme et une sorte de stupéfaction. Je citerai encore, avant d'en finir avec l'Académie, les noms de MM. Henderson, Smart, Lockhart, T. Graham, Hague, Robertson, Davis, Marks, Woods, Dicksee.



UN LIEU DE REPOS.

Dessin de M. Boughton, d'après son tableau. (Académie royale.)

En résumé, les héros de l'exposition sont MM. Millais, Pettie, Alma-Tadema, Orchardson, Holl, Boughton, Hook, Mac-Whirter, Reid et Moore.

A la galerie de Grosvenor trône M. Burne-Jones. Une poésie subtile, une sentimentalité morbide et une étrangeté cherchée président à ses œuvres. Celle que je préfère est l'*Annonciation*. La Vierge, anglaise, dessinée et drapée à la florentine, se contourne devant un ange posé parmi les fleurs sur une console où il simule la pose d'une statue de cathédrale gothique. Une langueur traversée d'acuité donne toujours à l'art de M. Burne-Jones son caractère particulier. Quatre autres toiles de lui figurent tout un poème de Pygmalion et Galathée, chargé d'intentions, de sous-entendus, et qui rappelle les complications de l'imagination de M. Gustave Moreau. Les titres en sont : *le Cœur désire, la Main tarde, la Divinité brûle, l'Ame réussit*. Une espèce d'hésitation flotte dans ces peintures, de même que le vague plane sur ces titres.

Le *Sarpédon* de M. Richmond est un groupe de figures violettes (couleur symbolique de la mort et de la nuit), qui s'allongent bout à bout comme un cordage animé. Les *Sirènes* de M. Walter Crane semblent prises à quelque bas-relief romain en marbre jauni, où l'on aurait incrusté de grands yeux fiévreux, pleins de vie.

La foi s'en va un peu de ce groupe préraphaélite. M. Richmond expose des portraits, et M. Crane a envoyé des paysages à notes très nettes. M. Burne-Jones seul se renferme tout à fait dans le monde des rêves d'énervement mystique et passionné.

M. Watts, qui le touche de près parfois, a plus d'emportement et jette les fantômes dans de grands embrassements ; son *Orphée et Eurydice*, son *Paul et Françoise de Rimini* sont de larges ombres entraînées dans un tourbillon. A côté de ces compo-



UNE SCÈNE DE GIL-BLAS

Dessin de M. Linton, d'après son tableau. (Galerie de Grosvenor.)

sitions il a mis une ravissante tête de petite fille, et son propre portrait, bien chaud, bien aisé de coloration, noble et séduisant d'expression.

La *Danseuse fatiguée* de M. Weguelin appartient bien à la tendance aiguë et énervée dont l'esprit de M. Burne-Jones a su remplir les fidèles du culte.

J'aime mieux l'austère vigueur de M. Alphonse Legros, qui a exposé un *Songe de Jacob*, remarquable de dessin, et deux très belles études, peintes avec une extrême sonorité de ton, grasses et fortes choses qui semblent indiquer une nouvelle évolution dans la manière de cet artiste supérieur. M. Whistler a mis à Grosvenor ses fameux *Arrangements en brun et noir*, ses *Harmonies*, ses *Nocturnes en vert, bleu et or*. Il a réellement compris la musique de la couleur, et il y apporte une rare sensibilité nerveuse. Il effleure la toile comme un clavier où l'on fait courir les doigts, puis il y plaque un accord ferme, net dans sa légèreté, la couvrant de modulations surprenantes. Cependant l'*arrangement* devient quelquefois une affectation fâcheuse, comme dans ce portrait qu'il appelle la *Fille d'or*, où le costume alterné de gris et de jaune ver-

dâtre, sourds et amortis, concourt avec un parquet brun pâle et un fond doré verdâtre imbibé de gris à former une fantaisie de coloration assurément fort subtile, mais trop maniérée. M. Cecil Lawson a beaucoup aimé Turner, il a regardé aussi M. Whistler, puis il s'est jeté avec exaltation dans la peinture. Il fait rougeoyer et poudroyer le ciel et la terre, il élève de lourdes vapeurs d'incendie, des fumées de nuages où roule l'or du soleil. C'est aussi un symphoniste ; il est par rapport à M. Whistler ce qu'est M. Watts relativement à M. Burne-Jones, plus robuste, plus ample, plus lourd. Mais l'œuvre de M. Lawson qui m'a le plus frappé et qui est dans un tout autre genre est celle qui représente les grandes houblonnières du comté de Kent, un ruissellement de lumière, une grasse richesse de bleus, de verts, transpercés de jaunes d'or, un cri d'enthousiasme devant la fécondité et le resplendissement de la nature, comme en



DISTRIBUTIONS AUX PAUVRES.

Dessin de M. Gregory, d'après son tableau. (Académie royale.)

jetait Rubens, comme des Hollandais à l'œil ébloui en ont poussé eux aussi, comme ont déjà fait de Wint et Ward à l'imitation de ceux-là, en Angleterre, comme Turner et Gainsborough en ont lancé. Me tromperais-je? M. Lawson n'est-il pas destiné à devenir un très grand peintre?

M. Holman Hunt, le fondateur du préraphaélitisme, vit aujourd'hui à Jérusalem, et de là il envoie à Grosvenor ses colorations âcres, crues, étranges, où il semble vouloir imiter d'anciens vitraux.

Lumière, Vie et Musique, tel est le titre du tableau de M. Herkomer, dont nous publions un intéressant dessin. C'est un beau tableau, mais qui n'a pas la note grave, profonde de ses *Invalides*. On remarque encore du même artiste le portrait du poète Tennyson, colossale aquarelle où l'on croirait que, comme dans son ancien portrait de Wagner, il a voulu imiter M. Watts tout en cherchant des éclats lumineux à la façon de M. Millais.

A un grand portrait M. Grégory a joint un très grand développement d'intérieur.

La lumière y est répandue d'une remarquable façon; pourtant elle attaque toutes choses avec une violence trop égale : tapis, meubles, mur, vêtements, tête. Ce n'en est pas moins là une des œuvres importantes de l'année.

M. Albert Moore a grandi sensiblement ici l'échelle de ses figures, et ni son dessin ni sa coloration n'y ont perdu de leurs qualités. La construction d'un navire par des ouvriers en veste blanche travaillant aux rayons d'un soleil qui baisse sur l'horizon a donné motif à M. Morris de peindre une excellente toile, vive, franche, gaie à l'œil, souple. On doit à M. Robert Macbeth des tableaux fort variés, où se sent quelque accointance avec les bons artistes de la Hollande moderne; le ton y joue dans sa fleur,



LUMIÈRE, VIE ET MUSIQUE.

Dessin de M. Herkomer, d'après son tableau. (Galerie de Grosvenor.)

mordant et frais. M. Tissot, qui depuis longtemps est installé à Londres, s'est approprié avec une curieuse souplesse les aspects de l'art anglais, auxquels il ajoute une allure particulière en y joignant l'acquis de son éducation de peintre français bercé dans des ateliers belges. C'est chez lui qu'on voit le plus de ces tons noirs, presque inconnus aux Anglais, si ce n'est à M. Millais et à M. Pettie, qui les font si beaux.

Une scène dans un paysage, intitulée *l'Arpent de la veuve*, par M. Boughton, montre cette tradition des vieux Hollandais, dont j'ai déjà parlé, rajeunie par le sentiment de repos mélancolique, de calme et de résignation, et par ce souffle d'élégance poétique dont il est le meilleur représentant depuis la mort de Walker.

Deux portraits excellents ont été envoyés par M. John Collier; ils évoquent l'idée de la peinture de M. Bastien-Lepage, mais avec un degré de sérieux, de haute sincérité qui leur donne plus de valeur; le portrait de Mme Collier est une belle chose. Je m'aperçois en ce moment que je n'ai pas cité à l'Académie les deux petits portraits

très serrés que M. Bastien-Lepage avait exposés au cercle Saint-Arnaud. Ils se fondaient tout à fait dans l'ensemble anglais.

Du grand peintre Millais on voit aussi à Grosvenor un splendide portrait de femme en noir, dans cette facture éclatante et large dont il possède le don magnifique.

De fort jolis tableaux de M. Mark Fisher, un très curieux portrait du chanteur Henschel par M. Alma Tadema, diverses études de M. Leighton, pleines de savoir et, en leur qualité d'études librement faites, très avivées, ce qui est bien rare chez lui, une série de tableaux *à l'huile* par M. Linton, jusqu'ici exclusivement aquarelliste, tableaux pimpants et fermement touchés (nous publions le dessin de l'une de ces toiles), complètent la liste des principales œuvres contenues dans la galerie de Grosvenor.

La sculpture a toujours peu d'adeptes en Angleterre, et à l'Académie elle n'offrait rien qui frappât les yeux; peut-être doit-on citer une sorte d'imitation de Carpeaux par M. Atkinson, un groupe de Satyres.

Les aquarelles étaient nombreuses à l'Académie; mais l'effort des artistes s'est porté cette année vers la peinture à l'huile, et, si presque toutes les aquarelles paraissaient bonnes, elles ne montraient rien qui ne se retrouvât plus important, plus décisif parmi les tableaux.

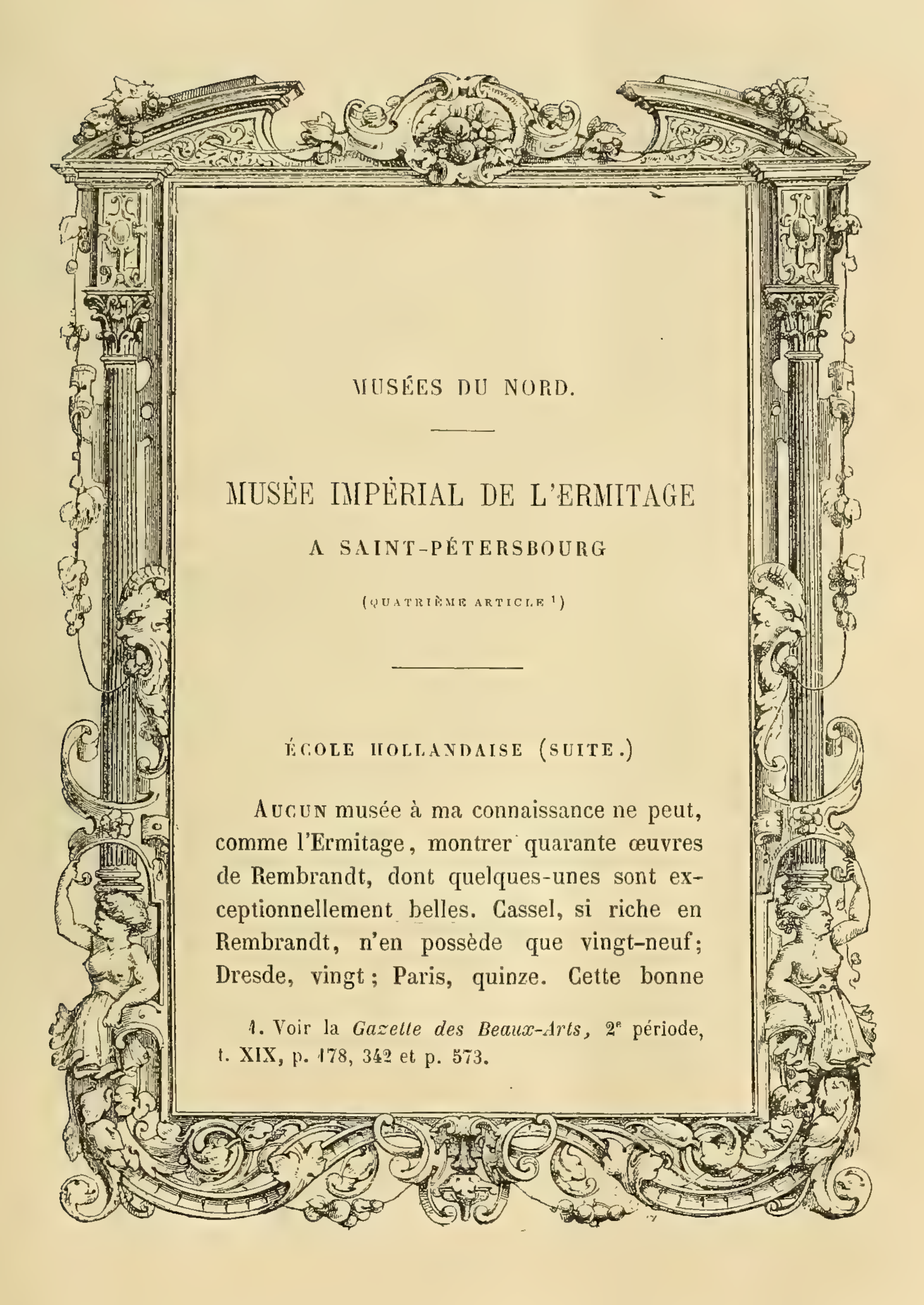
En résumé, cette visite aux deux foyers de l'art anglais contemporain laisse l'impression d'une grande activité, d'efforts nouveaux.

DURANTY.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. [1618]



MUSÉES DU NORD.

MUSÉE IMPÉRIAL DE L'ERMITAGE

A SAINT-PÉTERSBOURG

(QUATRIÈME ARTICLE [1])

ÉCOLE HOLLANDAISE (SUITE.)

Aucun musée à ma connaissance ne peut, comme l'Ermitage, montrer quarante œuvres de Rembrandt, dont quelques-unes sont exceptionnellement belles. Cassel, si riche en Rembrandt, n'en possède que vingt-neuf; Dresde, vingt; Paris, quinze. Cette bonne

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIX, p. 178, 342 et p. 573.

fortune vous reposerait du voyage, n'en rencontrât-on pas d'autre. Quarante Rembrandt authentiques! C'est vif, mais c'est exact. Je ferais tort à mes lecteurs si je développais tout ce qu'une pareille exhibition éveille de pensées. On a épuisé toutes les formules dithyrambiques sur le génie et les œuvres de ce maître de la couleur, de ce souverain de l'effet. Ne voulant pas tomber dans les lieux communs, je me bornerai à de brèves indications; copiant autant que possible les notes que je prenais devant chaque tableau, chaud encore de l'impression, et me laissant aller à une admiration que le temps, Dieu merci, n'a pas affaiblie [1].

Portrait d'un vieux militaire. A mi-corps, toque noire, boucles d'oreilles, sur la poitrine un médaillon suspendu à une chaîne d'or. Toile octogone. Signée : *R. t.* De la première manière de Rembrandt, touche encore timide et un peu froide. Une réplique, classée par M. Vosmaer (*Rembrandt van Rijn, sa vie et ses œuvres*), à l'année 1630, figure au Musée de Cassel.

Jeune Femme juive. Grandeur naturelle, à mi-corps, debout, tournée à gauche. Robe bariolée, pardessus blanc, manteau bleu. De la main droite, elle tient un bâton orné de fleurs; de la gauche, elle relève un pan de son manteau. Signé : *Rembrandt f. 1634*, et non 1635, comme le dit M. Vosmaer. C'est la fin de la manière froide. Sûr désormais de l'obéissance de la main, le peintre va donner libre carrière à sa touche. Tel qu'il est, ce portrait est un chef-d'œuvre. La jeune femme est Saskia Van Huyjlenburg, que l'artiste épousa la même année, le 10 juin.

Portrait d'un jeune homme. Vêtu de noir, la tête couverte d'un chapeau à larges bords, orné d'une riche ganse. Un col de guipure rabattu, facilite et adoucit le passage des tons foncés de la veste aux tons clairs du visage. Toile ovale. La répétition, appartenant à Mme la princesse de Sagan (Exposition des Alsaciens-Lorrains, n° 413), passe pour représenter le docteur Tulp. Devant celui-ci j'ai pensé plutôt à Rembrandt même.

Descente de croix. Ce sujet, on en a de nombreuses preuves, a longtemps préoccupé Rembrandt, et tous les amateurs connaissent l'eau-forte qu'il en fit en 1644. Notre composition est encore dans sa première manière, d'une fort belle couleur, mais d'une touche un peu lisse et comme hésitante. Signé : *Rembrandt f. 1634*. La *Descente de croix* de Munich doit être l'esquisse de celle-ci. Celle du marquis d'Abercorn (Grande-

1. Un jeune graveur russe, M. Massalof, a fait de ces tableaux l'objet d'une publication, *les Rembrandt du Musée de l'Ermitage*, dont quelques épreuves ont été très remarquées au Salon de 1873 et méritaient de l'être.

Bretagne) est datée de 1640, mais la composition est toute différente.

L'*Incrédulité de saint Thomas*. Le mouvement de l'apôtre sceptique, qui recule épouvanté, est d'une profonde et saisissante impression. Couleur chaude et dorée; exécution un peu molle, pour Rembrandt s'entend. Signé : *Rembrandt f. 1634*.

Dans le *Sacrifice d'Abraham*, Rembrandt est devenu entièrement maître de lui et s'abandonne en toute sécurité à l'entraînement de sa brosse, certain qu'elle ne le conduira pas au-delà du but. Le patriarche est à genoux à gauche, robe grise, pelisse verte. A droite, Isaac renversé sur le bûcher. Dans le ciel, un ange arrête le bras levé d'Abraham. Figures de grandeur naturelle, en pied. Le côté dramatique et touchant du sujet n'a pas préoccupé l'artiste. Un cuisinier coupant le cou à un poulet n'est pas plus indifférent que ce père prêt à égorger son enfant. Ce qui n'empêche pas le tableau d'être un chef-d'œuvre de couleur et d'effet. Signé : *Rembrandt f. 1635*. M. Vosmaer considère ce tableau comme douteux, tout en avouant qu'il ne l'a pas vu. Un examen *de visu* enlèverait tous ses doutes, j'en suis convaincu. Il est signé dans la moindre touche.

Outre le *Portrait de Coppenol* du Musée de Vienne, il existe au moins trois autres portraits de cet ami de Rembrandt, se répétant d'une manière identique, et tous trois originaux. Le premier (vers 1632) figure au Musée de Cassel, le deuxième (vers 1635) est celui de l'Ermitage, le troisième (vers 1650) orne la belle collection de M. Baring, à Londres. Dans celui de l'Ermitage, le célèbre calligraphe est vu à mi-corps, tourné vers la gauche, assis devant une table sur laquelle il écrit. Il est vêtu de noir, le cou enveloppé dans une grande fraise, et dirige de face sur le spectateur une petite tête courte et ramassée, vigoureusement charpentée, et qu'éclairent deux yeux pétillants d'intelligence. Ni signature ni date; mais l'exécution, l'audace du parti pris doivent se rapporter aux années 1635 ou 1636.

Le *Portrait d'homme*, signé *Rembrandt f. 1637*, a longtemps passé, contre toute vraissemblance, pour représenter Jean Sobieski, roi de Pologne. Il devait cette attribution à l'espèce de vêtement polonais porté par le personnage, et à la longue canne qu'il tient dans la main droite et dont un restaurateur audacieux avait fait un sceptre. Le personnage est vu debout, à mi-corps, un peu plus grand que nature, tourné vers la droite. Il est vêtu d'un magnifique costume rouge à col de fourrure, sur lequel retombe une chaîne d'or. Un bonnet de fourrure, ornementé d'une façon bizarre de chaînes et d'orfèvrerie, lui couvre la tête. Pendants d'oreilles en perles. Il y a sans doute des portraits où Rembrandt a dé-

ployé des facultés plus élevées, fait preuve d'un talent plus contenu; je n'en connais pas qui laisse une impression plus persistante et plus vive. Ce diable d'homme, avec son costume extravagant, apparaît comme un spectre de lumière dans la lointaine pénombre du souvenir. Devant lui, on excuse la tradition qui veut que Rembrandt peignit certaines de ses compositions sur des plaques d'or. Ce n'est pas le dessous qui était en or, c'est le dessus; ce n'est pas la toile, c'est la touche.

Parabole des ouvriers de la vigne. Dans une chambre, assis à gauche, à une table près d'une fenêtre, le maître, ayant en face de lui le scribe tenant un livre, donne de l'argent à deux ouvriers qui le saluent. Au fond, d'autres ouvriers travaillent ou causent. Au premier plan, un chat, un chien, deux grands ballots, des livres, des parchemins. Au plafond, une cage d'osier. Signé : *Rembrandt 1637*. Petite toile frottée en grisaille d'un effet surprenant. Une composition à peu près semblable, mais plus terminée, et datée de 1656, figure au Musée Stœdel, à Francfort.

Le catalogue regarde comme datant de la première manière de Rembrandt le *Retour de l'enfant prodigue*. Je ne suis pas de cet avis. Il règne dans la touche une liberté et un accent qui autorisent à en reporter l'exécution postérieurement à 1635. J'ai vainement cherché une indication de ce tableau dans le livre de M. Vosmaer.

La Sainte Famille. C'est le même intérieur que notre *Ménage du menuisier* du Louvre, mais non la même composition. Le petit enfant Jésus dort dans son berceau d'osier, à terre au premier plan, couvert d'une draperie rouge doublée de fourrure. Assise auprès de lui, la Vierge, un livre sur les genoux, soulève avec une délicatesse maternelle le voile du berceau. Robe rouge, coiffe et fichu blancs. Au fond, à droite, le pauvre menuisier, saint Joseph, travaille une planche. Au-dessus du Bambino, une gloire d'anges veille sur cet intérieur pauvre et laborieux. Signée : *Rembrandt 1645.*

Danaé [1]. Le plus remarquable de tous les Rembrandt de l'Ermitage, un chef-d'œuvre qui n'est pas assez connu. Danaé nue, de grandeur naturelle, est étendue sur le lit, de droite à gauche, faisant face au spectateur, les genoux un peu repliés. Au-dessus d'elle, un amour voltigeant. Dans le coin à gauche, la vieille entremetteuse écarte le rideau du lit pour laisser passer, non pas une pluie de piastres et de sequins, mais un rayon d'or lumineux, un éblouissement de soleil qui vient frapper la jeune femme en plein visage, et dont elle cherche à éviter l'éclat par un mouvement de la main droite. A droite, à la tête du lit, une table

1. Voir l'eau-forte de M. L. Flameng, t. XIX, 2e série, p. 580.

couverte d'un tapis rouge et or; au pied du lit, une peau d'ours sur laquelle traînent des pantoufles brodées. Signé : *Rembrandt f. 1646*.

Le grand symbole antique de la puissance de l'or est devenu ce qu'il a pu dans cette interprétation réaliste. Rembrandt en a fait un sujet presque érotique, et il a eu besoin de toutes les ressources de son talent



PORTRAIT D'HOMME, PAR REMBRANDT.

(Musée de l'Ermitage.)

pour esquiver ce qu'il offrait de scabreux. Il y a complètement réussi. La Danaé est jeune, mais flétrie, et ne fait pas honneur au goût du souverain des Dieux. La vieille est encore plus repoussante. Mais cette réunion de deux souillures est sauvée par une science du clair obscur, par une audace d'effet, une intensité de couleur, une richesse et en même

temps une harmonie de tons qui vous troublent et vous absorbent complètement. On est saisi, dominé; la fascination de l'art est complète, personne ne songe à la trivialité de l'interprétation. Quel immense clavier que celui de l'art! A une extrémité, l'austérité farouche des moines du Giotto ou l'adorable chasteté des vierges de Fra Angelico; à l'autre, l'attrait violent, la couleur endiablée de la Danaé. Les moyens sont différents, opposés : le résultat est le même. Ni Smith, ni M. Vosmaer ne citent cette merveille dans leurs catalogues.

La Femme de Putiphar accusant Joseph. Personnages de demi-grandeur, en pied. Le meilleur Rembrandt après la *Danaé.* La femme de Putiphar est assise sur le lit, à gauche, au fond de la chambre. Elle est superbe de passion et d'emportement, et la lumière qui l'éclaire en plein lui donne tout son relief. Au pied du lit, à droite, dans l'ombre, debout, Joseph contraste par son air résigné avec la violence hystérique de la mégère. Rembrandt comprenait et rendait vivement les sujets vifs. Signé : *Rembrandt f. 1654* et non pas 1657, comme le dit M. Vosmaer. L'exécution puissante de cette œuvre a vivement frappé Smith.

Portrait de jeune femme. De grandeur naturelle, à mi-corps. Vêtue d'une robe noire à col blanc rabattu sur les épaules, la tête dans une cornette blanche, elle est assise de face dans un fauteuil. La main droite repose sur le bras du fauteuil et tient une fleur de grenade. Le bras gauche s'appuie sur une table couverte d'un tapis rouge, sur lequel sont placés deux grenades et un livre. Signé : *Rembrandt f. 1656.* Superbe portrait : vigoureux, puissant, contenu, « un des plus beaux portraits de femme de Rembrandt, peinture claire, fondue, large, » dit avec raison M. Waagen.

La Mère de Rembrandt et *Portrait d'un vieillard.* Sans signature ni date, mais exécutés certainement autour de 1656. De première qualité tous deux.

Je reculerais de six ans — vers 1650 — les deux *paysages* dont il me reste à parler et qui ne sont ni signés ni datés. *Paysage aride*, fermé de gauche à droite, au second plan, par de grands rochers. Genre quasi-historique, comme si le peintre avait reçu une impression de Claude Lorrain et du Poussin.

Vue du Rhin. Paysage découvert et plat, composé comme un Van Goyen. Le fleuve est couvert de barques. Au fond, à gauche, une tour ; sur la plage, un pêcheur. Curieux mélange d'une finesse de touche qui rappelle Van de Velde et de la vigueur de Rembrandt. Si mes souvenirs me servent bien, le Musée de Cassel en possède un de cette qualité.

Telle est la fleur du panier des Rembrandt de l'Ermitage. On

m'excusera de m'être étendu sur ces tableaux, mais la plupart sont peu connus, quelques-uns complètement inconnus en France ; et Rembrandt occupe une place trop considérable dans l'histoire de la peinture, pour que l'on ne cherche pas à signaler toutes ses œuvres partout où elles se trouvent. Les Allemands, par l'intermédiaire de M. Waagen, nous avaient déjà précédé dans ce signalement. Pour venir après eux, notre hommage n'en est ni moins sincère ni moins enthousiaste.

Jan Victor. *La Continence de Scipion.* Personnages en pied, grandeur naturelle. Grande composition qui n'est pas seulement dans la manière de Rembrandt, mais qui le pastiche au point que, si elle n'était pas signée *Jan Victor fc. 1640*, il serait bien difficile de ne pas la lui attribuer.

De Thomas Wyck dont la biographie est encore bien obscure et que M. Vosmaer ne cite pas parmi les élèves de Rembrandt (le catalogue d'Amsterdam le fait naître à Harlem en 1616 et mourir à Londres en 1682 ou 1686) : un *Savant* et un *Alchimiste.* Signés tous deux : *T. Wyck.* Bons tableaux, mais talent peu original. Encore un pasticheur de Rembrandt, de ceux que l'on appelle aujourd'hui des adeptes. Va pour adeptes. Le nom ne fait rien à l'affaire.

De Gérard Dow : *le Médecin aux urines*, éternelle — et excellente — réplique de *la Femme hydropique* du Louvre, avec des modifications de pose et de costumes. *La Marchande de harengs*, joli tableau. *Le Vieux Rabbin*, influence et imitation directe de Rembrandt. *Jeune Paysanne avant le bain*, *Jeune Militaire avant le bain*, *Jeune Femme au bain*, curieux tous trois à cause de la nudité des figures, particularité rare à signaler dans l'œuvre de Gérard Dow. Ils sont médiocres, du reste, et le catalogue fait justement remarquer que, par suite de la décomposition chimique des couleurs, les verts sont devenus bleus.

Si la *Dévideuse*, attribuée à Nicolas Maas, est, comme je le crois, l'œuvre de Jan Vermeer de Delft, autour de qui on fait tant de bruit depuis dix ans, il faut également lui restituer *la Couturière*, mise sous la dénomination d'*école de Rembrandt.* L'exécution de ces deux toiles est la même.

Enfin, de Pieter de Hooghe : *Une Dame et sa Cuisinière*, toile excellente, mais inférieure à celles du Louvre et du Musée Van der Hop.

Les peintres de genre sont représentés d'une manière non moins nombreuse et non moins intéressante que leurs confrères procédant directement de Rembrandt.

De Metzu : *la Malade*, *le Concert*, excellents, mais épidermés ; *le Déjeuner*, très bien conservé ; *le Repas de famille*, très important, charmant, un peu fatigué.

De Corneille Bega : une *Scène de cabaret*, une *Chambre rustique*, bons spécimens d'un artiste bien vulgaire.

Philippe Wouwerman n'a pas moins de cinquante toiles pour le représenter (nos 995-1044), toiles dont quelques-unes : *la Course au chat*, — *le Retour de la chasse*, — *la Chasse au cerf*, — sont hors ligne. Mais, je suis désolé de l'avouer, loin de profiter à l'artiste, cette abondance le diminue. Elle lasse l'attention, et le spectateur le plus aguerri contre la fatigue des musées finit par ne plus prêter qu'un intérêt bien distrait à ces cinquante *Départ* ou *Retour de chasse*.

Le Lever d'une dame, *le Déjeuner d'huîtres*, le *Portrait d'une dame blonde*, par Mieris, sont d'une qualité exceptionnellement remarquable pour cet artiste, dont la touche affecte trop souvent la dureté de la porcelaine. Ici elle possède une souplesse et un moelleux que je n'ai jamais rencontrés chez lui à un pareil degré.

D'Adrien Van Ostade : le fameux *Violon hollandais*, bien connu par la gravure qu'en fit notre Le Bas quand il figurait dans la collection de M. de Beaudoin, brigadier des armées du roi ; signé : *A. Ostade 1648* ; le *Vielleur*, daté de 1645, également gravé par Le Bas, et qui faisait pendant au *Violon* chez M. de Beaudoin ; une *Famille de paysans*, datée de 1667.

De Jan Steen : *la Visite du médecin*, les *Buveurs*, le *Vieillard malade*, une *Noce de paysans*, œuvres indubitables, de bonne qualité, mais inférieures à celles du Musée Van der Hop à Amsterdam. Je crois être aussi sensible qu'un autre à la verve de Jan Steen ; mais j'avoue que, devant ces sujets banals jusqu'à la trivialité, devant cette exécution vulgaire et lourde, je comprends et j'excuse l'impatience de Louis XIV. Ce sont des magots ; et il me semble que l'homme a un meilleur usage à faire de son intelligence qu'à regarder des magots. En tout cas, ceux de Jan Steen rendent indulgents pour les Macédoniens pompeux de Lebrun.

Jan Leduc n'avait pas l'imagination fertile. Il a trop souvent répété son intérieur de corps de garde, que l'on retrouve dans tous les grands musées de l'Europe. Celui de l'Ermitage, qui se nomme *Halte de troupes*, est le meilleur et le plus important de tous ceux connus. Mais, comme pour Jan Steen, je ne professe qu'un enthousiasme modéré pour ce talent.

En arrivant aux paysagistes, nous trouvons une petite merveille dont le catalogue me fournira la description : « Sur le devant, au bord de la mer, un canot et deux barques. L'une porte une femme et un homme préparant une marmite. L'autre est chargée de tonneaux et de



LA « VACHE QUI PISSE », TABLEAU DE PAUL POTTER AU MUSÉE DE L'ERMITAGE. — (Dessin de M. Maxime Lalanne.)

ballots dont l'un est marqué des lettres V. L. A droite, sur la rive opposée, un château fortifié et quelques navires sur le rivage. Plus loin, un bois. Signé : *A. Pynacker.* » C'est une étude plutôt qu'un tableau, mais une étude terminée. Il est impossible de rendre la lumière, la légèreté, la transparence dont l'artiste a su empreindre son œuvre. C'est gai, clair et fourmillant de soleil comme une belle matinée d'été. Le sentiment réaliste de l'école contemporaine s'y trouve confondu avec ce scrupule et cette honnêteté d'exécution dont les peintres néerlandais ne se sont jamais départis. Devant cette toile d'un pied carré à peine, j'ai pensé à Marilhat, mais à un Marilhat qui n'aurait pas poussé au noir. Cela réconcilie avec les Jan Steen et les Jan Leduc.

De l'émule de Pynacker, Jan Wynants, deux jolis *Paysages* (1115-1116).

Parmi les treize Jakob Ruysdael, j'ai noté particulièrement le *Paysage* n° 1139, daté de *1643* (le catalogue dit à tort *1647*), remarquablement fin; le *Paysage* n° 1143, daté de *1646*, et la *Vue de Groningue*, datée de *1647*.

Les tableaux d'architecture de Jan Van der Heyde n'ont jamais rencontré de détracteurs ; on rend un hommage unanime à l'exactitude scrupuleuse avec laquelle sont reproduits les plus méticuleux détails des joints et des lits des pierres, sans que cette exactitude soit obtenue au détriment de l'effet général. De nos jours, la mécanique photographique n'a jamais été plus loin dans le rendu des détails ; et, comme effet de couleur, la photographie est toujours fausse. Les Van der Heyde ne sont pas rares dans les musées publics; aucun ne donne une meilleure idée de son talent que celui de l'Ermitage, qui en contient huit. Les principaux sont : la *Porte de Haarlem à Amsterdam*, un *Château*. Celui-ci est évidemment situé sur le canal de la Haye à Scheveningue, cette jolie promenade que l'on ne peut oublier quand on l'a faite une seule fois. Il est signé *J. v. d. Heyde* avec un *y* bien distinct. Un *Quai d'Amsterdam*; charmant. *Château fortifié*; un bijou de finesse, de rendu et d'effet. Qui n'a pas vu ce tableau ne connaît pas bien le talent de Van der Heyde. Signé : *J. v. d. Heyde.* M. Waagen a parfaitement raison de le regarder comme son chef-d'œuvre.

Les deux émules de Van der Heyde, Job et Gerrit-Berck-Heyde, avaient les nerfs de l'œil disposés de même, leur main était aussi exercée et aussi soumise; mais leur touche est plus lourde, leur couleur moins harmonieuse, moins gaie et moins juste. On peut se rendre compte des différences qui les séparent devant le *Nieuwe-Zijol d'Amsterdam*, de Job, ou devant le *Départ pour la chasse*, de Gerrit.

Tous deux sont signés *Berck-Heyde* par un Y, malgré les assertions de W. Burger.

Van Goyen : *la Meute.* Signé : *V. Goy 1645.* De sa touche la plus légère et en même temps la plus étudiée ; de sa meilleure qualité.

De l'élève de Van Goyen, Simon de Vlieger, je ne crois pas qu'il existe un plus important et meilleur ouvrage que l'*Arrivée du prince d'Orange à Flessingue.* Signé : *S. de Vlieger,* à droite, sur le bordage d'un canot.

Il est également difficile de rencontrer une plus remarquable marine de Guillaume Van de Velde que la toile intitulée *Une Rade.* C'est de la même touche légère, fine et ferme, de la même harmonie vigoureuse dans le clair que le tableau appartenant à M[me] la princesse de Sagan, que tout le monde a admiré à l'Exposition des Alsaciens-Lorrains (n° 510), et comme dimension c'est beaucoup plus considérable. Elle est signée *W. V. Velde, 1653.* Né en 1633, Guillaume avait vingt ans alors ; et cette date est importante à noter, en ce qu'elle prouve qu'à l'âge où tant d'artistes hésitent et tâtonnent, Van de Velde était entré dans la pleine possession d'une manière qu'il ne devait plus modifier pendant cinquante-quatre ans. Il mourut en 1707.

Les Camphuysen ne sont pas communs, et je ne vois pas de grands motifs pour s'en plaindre. Une touche habile, mais lourde, une couleur terne n'offrent rien de bien attrayant. Je ne me rappelle de Camphuysen que le *Chariot,* du Musée de Rotterdam ; mais je ne serais pas surpris que bien des Paul Potter, exposés par des collectionneurs novices comme des chefs-d'œuvre du grand animalier, fussent des Camphuysen dont on a biffé la signature. L'*Intérieur d'une étable* n'est curieux qu'à cause de cette signature : *G. Camphuysen,* semblable à celle du Musée de Rotterdam.

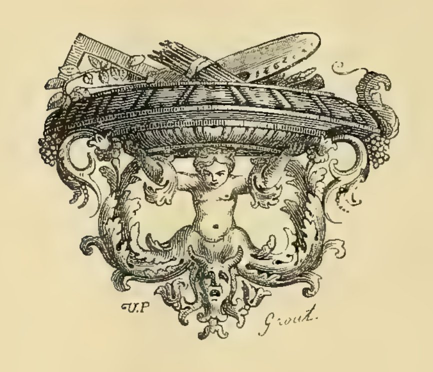
La *Vache qui pisse,* de Paul Potter, passe pour le chef-d'œuvre de l'artiste, et l'examen donne à cette opinion le caractère d'une certitude absolue. Rien dans l'œuvre de Paul Potter ne peut lui être comparé. Voici la description que lui consacre le catalogue : « Dans un beau paysage, un troupeau de vaches, de chèvres et de moutons. Au centre, la vache qui a donné son nom au tableau. Près d'elle, un bœuf frottant sa tête sur le dos d'une autre vache, et un jeune paysan qui s'éloigne en courant. Plus loin, à droite, un paysan pansant un cheval non loin d'une ferme ombragée d'arbres. En avant de la maison, une vieille femme lavant du linge sur la margelle d'un puits. A côté d'elle, un petit garçon qui se défend en criant contre un chien qui veut lui arracher le pain qu'il tient à la main. Un homme, debout derrière ce groupe, a ôté

son chapeau pour en frapper le chien. Dans la maison, dont la porte est ouverte, on voit une femme assise près d'une fenêtre et travaillant à l'aiguille. Sur le seuil de la porte, un chat noir couché. A gauche, une femme qui trait une vache noire, et un cavalier et une dame qui se promènent sur la lisière d'une prairie couverte de bétail. On aperçoit, au fond, des maisons en brique, un clocher de village et un moulin à vent. Signé : *Paulus Potter F. 1649.* » (Vient de Cassel et de la Malmaison.) Non, l'admiration des siècles ne s'est pas trompée. Le ciel, le paysage à gauche dans le lointain, les arbres, les personnages, les animaux, l'exécution, précieuse sans être dure ou sèche, tout concourt à faire de cette toile un inestimable chef-d'œuvre. Par surcroît de bonheur — un bonheur n'arrive jamais seul — elle est remarquablement bien conservée.

Les Cuyp : ***Bétail au pâturage***, ***Paysage***; les Karel Dujardin : ***Bestiaux***, ***Paysage***, tant charmants qu'ils soient, sont loin, par leur degré de perfection, d'approcher de la *Vache qui pisse* et impuissants à la faire oublier.

L. CLÉMENT DE RIS.

(*La suite prochainement.*)



INVENTAIRE DE LA COLLECTION

DE LA REINE MARIE-ANTOINETTE



PARMI les merveilles de toute sorte réunies dans ses nombreuses salles, le Musée du Louvre possède un certain nombre de rares et charmants objets ayant appartenu à la reine Marie-Antoinette. Ces pièces sont doublement précieuses, et par leur valeur d'art, et par le touchant intérêt qui s'attache à tout ce qui rappelle le souvenir de Marie-Antoinette. Elles faisaient partie d'une collection formée par la malheureuse reine avec un amour tout particulier, et composée de laques du Japon, de porcelaines de Chine et d'objets en bois pétrifié, en jaspe, cristal de roche et autres matières dures. La plupart de ces curieux morceaux, de très petite dimension, sont remarquables par un raffinement de travail tout à fait conforme au goût de l'époque et à celui de la reine elle-même. Il est aisé de voir que la collection a été faite par une femme et pour une femme, avec le luxe de détails recherchés qui est le cachet du temps. Tous ces menus objets pouvaient compléter d'une façon assortie l'ameublement si ravissant, mais un peu précieux, du Petit-Trianon. Quelques-uns devaient avoir pour la reine d'autant plus de prix qu'ils avaient été faits à Vienne et envoyés sans doute par Marie-Thérèse à sa fille bien-aimée.

Les événements ne permirent pas à la reine de jouir longtemps de sa chère collection : les 5 et 6 octobre, une populace affamée et furieuse envahissait le palais de Versailles et ramenait à Paris la famille royale. Dès le 10 octobre, Marie-Antoinette, comme si elle pressentait tous les malheurs qui lui étaient réservés, faisait déposer ces curieuses raretés

chez Daguerre, marchand bijoutier, rue Saint-Honoré, nº 85, « afin de les faire monter, d'autres réparer, et y faire des étuis et coffres à l'effet de pouvoir les transporter avec sûreté. » Elles devaient en effet être transportées à Saint-Cloud; mais, la catastrophe se précipitant, elles restèrent en dépôt chez Daguerre, qui les transmit à son associé et successeur Lignereux. Celui-ci ne tarda pas à en être fort préoccupé. Dans ces temps orageux, un pareil dépôt risquait de devenir compromettant; il en donna plusieurs états au ministre Roland et manifesta souvent le désir d'être déchargé de la garde de ces royaux souvenirs. Avec la Terreur, les inquiétudes de Lignereux deviennent de mortelles alarmes, qui ne sont même pas calmées par la journée du 9 thermidor. « Il a eu, dit-il, bien des craintes et des inquiétudes, fondées non seulement sur la nature de ce dépôt, mais aussi pour ses propres effets, qui y auraient été confondus, et il ne cessait encore d'en avoir, quoique les circonstances fussent bien changées. » Enfin, après une longue attente, un arrêté du Comité des arts du 30 brumaire an II de la République vint soulager le tremblant dépositaire. Deux commissaires délégués, les citoyens Nitot et Besson, se transportèrent rue Saint-Honoré, nº 85. Lignereux ouvrit devant eux plusieurs caisses, boîtes et coffres contenant l'ancienne collection de la reine. A la suite de cette sorte d'expertise, il semble qu'une commission plus importante fut chargée de statuer sur le sort de cette collection. Un rapport succinct, signé entre autres noms de ceux de Daguerre, Lignereux et Nitot, et, pour copie conforme, du nom de Ginguené, conclut ainsi : « Tous ces objets sont de magnifiques ornements, propres à augmenter le Musée national, tant par la singularité et la beauté des matières et des formes que par une valeur réelle, dont le beau travail et sa difficulté fait le plus grand prix. » Le vœu des signataires fut exaucé, sans qu'on puisse préciser l'époque où le Musée national entra en possession des précieux objets. Encore ne les reçut-il pas tous; quelques pièces, d'après certaines indications du procès-verbal de remise, avaient été vendues à des particuliers, par ordre du ministère révolutionnaire. M. Lavollée, secrétaire du Musée, reconnaît avoir reçu de M. Fissler, intendant du Premier Consul, la majeure partie des objets compris dans l'inventaire de Daguerre. Ces mots « la majeure partie » indiquent nettement qu'une portion de la collection avait déjà disparu.

Le Louvre, en effet, est loin de réunir aujourd'hui la totalité de ces objets d'art : il possède les précieux vases en cristal de roche et en jaspe, les laques du Japon, les porcelaines bleu céleste, enfin le bassin généalogique de la maison d'Autriche, qui paraît avoir beaucoup préoccupé les commissaires de la République. Il s'agit d'un plateau ovale, orné de

camées représentant des princes et souverains de la maison de Habsbourg, depuis Rodolphe jusqu'à Ferdinand III[1]. Il était accompagné d'un manuscrit contenant les noms, qualités, armes et devises de ces hauts personnages. Les commissaires remarquent naïvement que ces camées ne sont pas antiques, « puisqu'ils commencent à Rudolph, premier empereur, pour finir à Ferdinand III, et que leur travail ne ressemble point à celui des Grecs et des Romains ». Aussi sont-ils d'avis qu'il y a lieu de se défaire du plateau, qui d'ailleurs émeut leur fibre républicaine ; la vue de tant de princes ou souverains réunis en un si petit objet excite chez les commissaires une irritation qui ne laisse pas d'être comique. « Cet objet, disent-ils, très curieux pour la succession des soi-disant empereurs romains, est aussi une chronologie des tyrans de l'empire, qu'on pourra troquer contre quelque chose de plus précieux pour l'instruction, supposé que l'Allemagne ne se lasse pas d'être asservie. »

Malheureusement le Louvre n'a ni la cassolette en jaspe fleuri rouge et blanc, achetée douze mille francs à la vente « du ci-devant duc d'Aumont »; ni deux vases oblongs en ancienne porcelaine du Japon, garnis d'une riche monture en or mat, « très bien exécutée », au dire de l'inventaire; ni beaucoup d'autres objets, « remis de la part de la veuve Capet ». Encore est-ce grâce aux courageux efforts de M. Barbet de Jouy que certains objets ont été préservés d'une destruction inévitable; en effet, quelques jours avant l'investissement complet de Paris, il retirait de Saint-Cloud quelques-uns des morceaux les plus précieux. Après la guerre, rassemblant les restes sauvés de l'incendie et y ajoutant d'autres pièces placés auparavant dans le Musée de Marine, vu la provenance exotique de la matière, le savant conservateur abritait le tout dans la galerie d'Apollon. Aujourd'hui, grâce encore à M. Barbet de Jouy, ces reliques de Marie-Antoinette sont conservées soit dans la galerie d'Apollon (matières dures), soit dans des armoires vitrées de l'ancien Musée des Souverains (laques japonais et porcelaines chinoises). Ces derniers devaient fournir, avec d'autres objets orientaux du moyen âge et de la Renaissance, les bases d'un Musée oriental. M. Barbet de Jouy se réservait de publier le catalogue de ce nouveau Musée, dont il posait les premières assises; l'inventaire de la collection de Marie-Antoinette y eût figuré tout naturellement. Cet utile travail a été ajourné par les diffi-

1. Cette pièce figure sous le nº 144 dans la notice des *Antiquités, objets du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes composant le Musée des Souverains*, par H. Barbet de Jouy, Paris, 1868. C'est un travail allemand du XVII[e] siècle exécuté pour l'empereur Ferdinand III.

cultés de toute sorte qu'entraînent la formation et le développement d'une collection de l'État. M. Barbet de Jouy nous a gracieusement confié les documents que possédaient les archives du Louvre, auxquels il avait ajouté quelques utiles notes. Nous donnons ici l'ensemble de ces documents, qui se compose : 1° de « l'inventaire et description des effets curieux déposés dans la maison des citoyens Daguerre et Lignereux, marchands bijoutiers, rue Saint-Honoré, n° 85, par les ordres de la ci-devant reine, le 10 octobre 1789, inventaire fait par les citoyens Étienne Nitot et Alexandre Charles Besson, membres de la Commission des arts, en vertu de l'arrêté de ladite Commission, du 30 brumaire, l'an II de la République française une et indivisible »; 2° de quelques pièces relatives à la prise de possession par l'État.

COPIE.

N° 14 COPIE COLLATIONNÉE ET RENVOYÉE POUR TITRE PAR LA COMMISSION EXÉCUTIVE LE 25 THERMIDOR AN III.

Robert, *Président.* Foubert, *Secrétaire.*

INVENTAIRE ET DESCRIPTION

Des effets curieux qui sont déposés dans la maison des citoyens Daguerre et Lignereux, marchands bijoutiers, rue Saint-Honoré, 85, par les ordres de la ci-devant reine, le 10 octobre 1789, dont les c. c. Daguerre et Lignereux ont fait leur déclaration et fourni l'état, ainsi qu'il est constaté par les pièces jointes au présent inventaire fait par les c. c. Étienne Nitot et Alexandre-Charles Besson, membres de la Commission des arts, en vertu de l'arrêté de ladite Commission du 30 brumaire l'an II de la République française une et indivisible.

OBSERVATIONS.

On a suivi dans cet inventaire l'ordre dans lequel les objets sont placés dans les caisses dont on indique les numéros, et celui des articles inventoriés, afin que le récolement s'en fasse plus aisément : ainsi cet inventaire diffère de l'état fourni par les C. C. Daguerre et Lignereux, joint au présent inventaire; il se trouve néanmoins conforme pour le nombre des pièces inventoriées.

Sur chaque caisse il y a une étiquette marquée A I, qui indique la section de la Commission des arts qui a procédé à cet inventaire; la lettre R, y jointe, indique que le n° de l'article dessous est le n° de la caisse ou boite qui renferme les objets, porté en marge, ainsi que le n° de l'article inventorié et décrit.

CAISSE A. I. R., N° 1. — ARTICLE 1er.

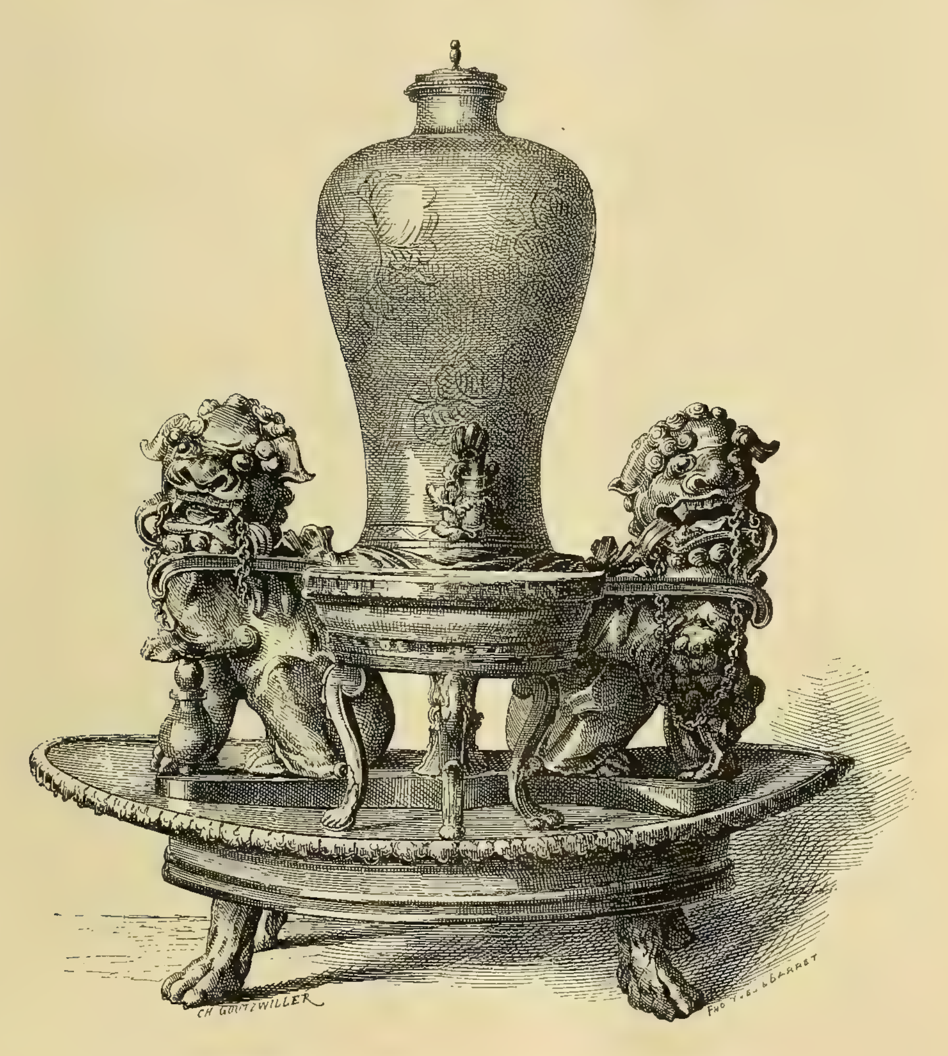
[1] *Une paire de girandoles à trois branches, avec trois figures chinoises grou-*

1. Les objets dont la description est en lettres italiques sont ceux qui n'ont pas été remis au Louvre. Nous serions reconnaissant aux possesseurs actuels de ces objets des renseignements complémentaires qu'ils voudraient bien fournir.

pées, de porcelaine du Japon, couleur de café au lait, portées sur une plinthe ronde en serpentin antique, doré d'or mat. Hauteur totale, 17 pouces 1/2.

CAISSE 2. — ARTICLE 2.

Deux coupes méplates, d'agate orientale, surmontées sur trépied à têtes de



FONTAINE EN PORCELAINE CHINOISE BLEU CÉLESTE.

(Collection de Marie-Antoinette : Musée du Louvre.)

bélier et guirandoles (sic) *en or, posées sur un jaspe jaune et vert de Sicile.— Hauteur, 6 pouces 1/2.*

CAISSE 2. — ARTICLE 3.

Deux coupes plus fortes, d'agate orientale, surmontées de consoles portées par

trois griffons ajustés au couronnement (sur lequel est le couvercle de la coupe) par des masques ; au milieu est suspendue une boule d'agate. Le tout posé sur une plinthe de marbre couleur de chair. Hauteur totale, 11 pouces 1/2.

CAISSE 2. — ARTICLE 4.

Un vase de sardoine brune, œillée plus clair, anses prises sur pièce, gravée en feuillages de relief et de parties creuses, de 4 pouces 9 lignes de haut sur 2 pouces 9 lignes de diamètre; orné de chaînettes et petits médaillons. Ce vase est porté sur quatre pieds et têtes de bélier posés sur un socle carré formé de plaques de jaspe rouge et blanc de Sicile ; orné aux quatre coins de grains de chapelet de sardoine et rubannés. Ce socle est enrichi par devant d'un médaillon de sardoine à fond brun, les figures de café au lait représentant Apollon et le satyre Marsyas attaché à un arbre, avec une petite figure qui implore la pitié d'Apollon, beau travail grec. Ce médaillon ovale porte vingt lignes de hauteur. Sur le derrière, en opposition de ce médaillon, est une plaque d'agate rubannée et des mêmes couleurs ; sur les deux côtés sont deux sphinx. Le tout porté sur une plinthe de jaspe jaune et blanc de Sicile, et monté en bronze doré d'or mat, d'un très beau travail. Hauteur totale, 1 pied.

CAISSE 3. — ARTICLE 5.

Une fontaine de porcelaine du Japon, bleu céleste, posée sur un brancard porté par deux lions, une cuvette et un plateau de même porcelaine, le tout monté en bronze doré d'or mat. Hauteur totale, 13 pouces[1].

CAISSE 3. — ARTICLE 6.

Deux vases[2] *forme de bouteille à six pans, même porcelaine, garnis d'anses en arabesques roulées et chaînettes en bronze doré d'or mat. Hauteur, 11 pouces 1/2.*

CAISSE 3. — ARTICLE 7.

Deux perroquets, même porcelaine bleue, posés sur une manière de rocher violet, montés en bronze doré. Hauteur, 8 pouces 1/2.

CAISSE 3. — ARTICLE 8.

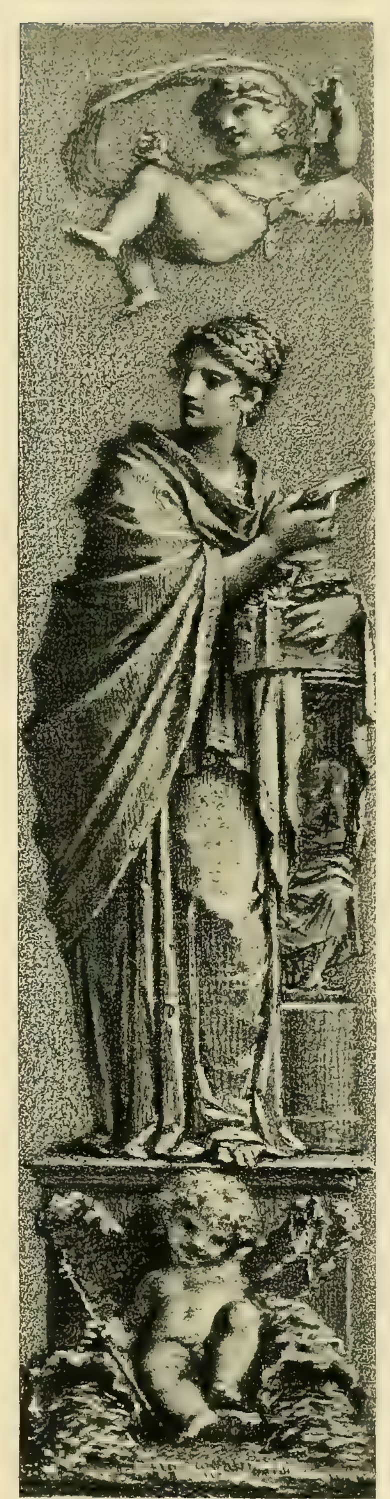
Un chat couché, de même porcelaine, sur un coussin de bronze doré, porté sur un socle de marbre griotte d'Italie. Hauteur totale, 6 pouces.

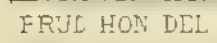
CAISSE 4. — ARTICLE 9.

Un coffre carré, composé de six plaques d'agate orientale, rubannée, œillée et chamarrée, dont les deux plus grandes portent 4 pouces 1/2 sur 3 de hauteur, avec un pourtour et pilastre de jaspe sanguin, enrichis d'ornements ; supporté par huit chimères et terminé par quatre colombes posées sur l'entablement formant la gorge ; posé sur une première plinthe de jaspe rouge de Sicile, avec huit petits pieds au-dessous de la première plinthe. Le tout posé sur plinthe de vert antique.

1. Nous donnons ici une reproduction de cette fontaine.
2. Ils ont à Versailles, dans une des chambres du Petit-Trianon.







PRUD'HON DEL. HÉLIOG. DUJARDIN

EUTERPE PANDORE

(DESSINS DE LA COLLECTION DE Mgr LE DUC D'AUMALE)

Gazette des Beaux-Arts Imp. Ch. Chardon.

Tous les ornements et montures sont en or, d'un beau et riche travail. L'intérieur dudit coffre est doublé en laque aventurine uni, avec encadrement aussi en or. Hauteur totale, 9 pouces 1/2.

CAISSE 5. — ARTICLE 10.

(Dans la caisse n° 7.)

Petite garniture posée sur un socle de jaspe rouge de Sicile, composée d'un vase cornaline avec son couvercle en forme d'œuf, avec gorge à têtes de bélier, portés sur quatre têtes et griffes de lion. Socle de carniole porté sur des petits pieds. Sur les côtés sont deux lions-cassolettes aussi en cornaline, avec gorges, et posés sur des trépieds à têtes de bélier : le triangle en cornaline et petit vase à dessus est en or. Hauteur, 6 pouces 3 lignes; longueur, 8 pouces 1/2.

CAISSE 5. — ARTICLE 11.

(Dans la caisse n° 7.)

Petite cuvette en jaspe sanguin avec une gorge; couvercle du même jaspe et fruits à grains au-dessus, posé sur quatre consoles en enroulement torses supportés par quatre sphinx, un enfilage de grains de jaspe au milieu, ainsi que le socle. Monture en bronze doré d'or mat. Hauteur totale, 6 pouces.

CAISSE 5. — ARTICLE 12.

(Dans la caisse n° 7.)

Deux gobelets[1] de cristal de roche, formant vases pour garnitures, montés avec serpents entrelacés, sur quatre consoles à griffes posées sur un petit pied, le tout en bronze doré d'or mat. Hauteur totale, 4 pouces 3 lignes.

CAISSE 5. — ARTICLE 13.

(Dans la caisse n° 7.)

Un gobelet[2] avec couvercle de cristal de roche, ensemble hauteur 5 pouces, posé sur une soucoupe méplate à 8 pans. Longueur, 5 pouces 1/2. Garni en bronze doré.

CAISSE 5. — ARTICLE 14.

(Dans la caisse n° 7.)

Un pot[3] en forme d'aiguière avec cuvette contournée, de cristal de roche, avec anse, sertissures et bordures en or. Hauteur totale avec la cuvette, 8 pouces 1/2.

CAISSE 2. — ARTICLE 15.

Un petit tombeau[4] évidé en gorges en dedans, de jaspe vert, orné d'une gorge à feuilles de myrte, et autres petits ornements en dentelles, avec deux petits Amours aux deux bouts, posés sur coqs, avec enroulement et chaînes pendantes et thyrses au milieu, posé sur un pied octogone allongé, monté en cage et composé de plaques du

1. Ils ont été retirés de Saint-Cloud le 8 septembre 1870, et placés dans la galerie d'Apollon.
2. Numéros 102 et 131 de la notice des Gemmes et Joyaux, galerie d'Apollon.
3. Numéros 117 et 118 de la notice des Gemmes et Joyaux, galerie d'Apollon.
4. Il a été retiré de Saint-Cloud le 8 septembre 1870; il est placé dans la galerie d'Apollon.

même jaspe, porté sur huit consoles avec chaînettes. Tous les ornements sont en bronze doré d'or mat et d'un fort beau travail. Longueur, 8 pouces; hauteur, idem.

CAISSE 2. — ARTICLE 16.

Une cassolette en agate orientale, avec son couvercle orné d'un fruit à grains, gorge découpée à jour avec anses sur les côtés, posée sur 4 petites consoles ajustées sur une plaque d'agate aussi orientale, ladite cassolette portée sur un socle carré monté en cage, composé de 4 plaques de jaspe sanguin ornées de camées peints par Desgous, sujets de la fable, entourées de leurs bordures avec nœuds de rubans, porté sur un socle de jaspe vert et jaune de Sicile. Les ornements qui composent la totalité sont en or. Hauteur totale, 10 pouces 6 lignes.

CAISSE 2. — ARTICLE 17.

Deux vases d'albâtre oriental jaune, demi-transparent, avec les anses et le couvercle pris dans la masse, ornés d'une frise et petit pied en bronze doré au mat. Hauteur, 12 pouces (ayant besoin d'un peu de réparation).

CAISSE 7. — ARTICLE 18.

Un coffre à parfiler, à 8 pans, d'un beau bois pétrifié, bien veiné en bruns de diverses nuances, monté en cage, s'ouvrant à charnières, avec un n ud de rubans et bouton en diamant; dans l'intérieur un couvercle mobile qui s'enlève au moyen d'un papillon qui se trouve au milieu, lequel est de petits diamants; ledit couvercle ainsi que la garniture du coffre sont en or de couleur. 6 pouces 5 lignes de haut, et renfermé dans son étui de galuchat vert.

CAISSE 7. — ARTICLE 19.

Un autre coffre, pour pendant, d'un bois conifère blanc pétrifié, portant tous les caractères de cette espèce de bois par ses veines et son tissu de même forme que le précédent, monté en cage, le couvercle à charnière, sans bouton. Dans l'intérieur, un plateau mobile du même bois, monté en or de couleur, ainsi que tous les ornements composant ledit coffre. Le bouton qui sert à lever le plateau mobile, or. Longueur, 7 pouces; hauteur, 3 pouces. Renfermé dans un étui de galuchat vert.

CAISSE 7. — ARTICLE 20.

Autre boîte à parfiler, de porphyre, avec 5 médaillons en mosaïques fines de Florence ou de Rome, représentant des oiseaux et paysages. Le couvercle à charnières et gorges, ainsi que la plinthe du bas, de cuivre doré. Dans l'intérieur, un plateau mobile en vermeil, le bouton avec tête de Méduse. Longueur, 6 pouces; hauteur, 3 pouces 1/2, renfermé dans un étui de maroquin rouge.

CAISSE 7. — ARTICLE 21.

Une boîte de laque, fond aventurine, avec sujets en or de relief à gorges et charnières en or de couleur, l'entrée de même, et le bouton, qui est à ressort, est un diamant. Elle renferme dans des compartiments cinq boîtes, dont celle du milieu

est de jaspe rougeâtre provenant des mines d'or de Transylvanie et leur sert de gangue; les fiches et jetons de même matière. Aux quatre coins quatre boîtes de bois pétrifié de Hongrie, dont une brune, une jaune, une noire et l'autre d'un bois blanc, avec les fiches et contrats assortis et de même matière, lesquels sont montés à charnières et gorges d'or de couleur; huit jetons octogones, aussi d'or de cou-



POT EN FORME D'AIGUIÈRE (CRISTAL DE ROCHE).

(Collection de Marie-Antoinette : Musée du Louvre.)

leur, placés sur les côtés. Le tout ajusté dans un caisson de velours vert, recouvert d'un sachet de taffetas de même couleur.

CAISSE 7. — ARTICLE 22.

Deux petits pots, ayant la forme de fruits, avec leurs boutons de bois pétrifié, forme jaunâtre (sic) *à gorges en or, renfermés dans un étui de maroquin rouge.*

CAISSE 7. — ARTICLE 23.

Deux vases[1] *de bois pétrifié, forme d'œufs, avec gorges surmontées d'un cou-*

1. Ils sont à Fontainebleau, dans une des petites pièces du château.

vercle mobile, piédouche et socle à huit pans, de même matière, montés en bronze doré d'or mat, les anses en serpents entrelacés, culot et plinthe en ornements dentelés. Hauteur, 15 pouces 1/2. Lesdits vases, évidés.

CAISSE 7. — ARTICLE 24.

Une cassolette [1] *de jaspe fleuri rouge et blanc, avec des cannelures prises dans la masse, la plinthe du bas de même jaspe, monté en forme de trépied, avec têtes de satyre et pieds de bouc, orné de guirlandes et vignes, avec un serpent qui se contourne dans le trépied; le haut orné par une corbeille découpée. Le tout en bronze doré d'or mat. Cette cassolette vient de la vente du ci-devant duc d'Aumont. Hauteur totale, 18 pouces. Elle a été vendue à cette vente 12,000 francs* [2].

CAISSE 1. — ARTICLE 25.

Deux vases oblongs d'égale grosseur, avec un bec en forme d'aiguière, d'ancienne porcelaine du Japon couleur violette, coupés dans le milieu par des cerceaux ornés en bronze doré d'or mat, avec des consoles à enroulement sur un des côtés où sont assis de petits satyres : lesdites consoles appuyées sur des têtes de béliers tenant dans leurs gueules des branches de vigne. Les becs ornés de têtes de singe; au devant, une tête de bacchante et ornements analogues; la plinthe aussi garnie de bronzes, avec quatre pieds en griffes de lion et ornements en arabesques. Le tout très bien exécuté. Hauteur totale, 21 pouces 1/2.

CAISSE 1. — ARTICLE 26.

Deux jattes à pans, porcelaine d'ancien Japon rouge et blanche, avec fleurs e arabesques, montées sur un pied à 4 consoles d'or moulu, posées sur plinthe de griotte d'Italie. Hauteur, 7 pouces.

CAISSE 7. — ARTICLE 27.

Deux mortiers à pans, avec leurs soucoupes (dont une est fendue), aussi de porcelaine du Japon, fond blanc avec fleurs; montés avec des serpents et chaînettes : le dessous de la soucoupe porté par quatre griffes de lion. Le tout d'or au mat. Hauteur, 7 pouces 1/2.

CAISSE 1. — ARTICLE 28.

Un coffre de laque, fond aventurine, avec médaillons en relief, doublé de velours cerise : il contient quatre flacons carrés avec cannelures dans les angles, de cristal de roche, bouchés en or, un entonnoir de même cristal bordé en or, un gobelet et son plateau plat aussi garni en or. La grandeur du tout, de 7 pouces carrés.

ARTICLE 29.

(Même numéro pour les trois pièces.)

Une coupe avec son pied, de spath-fluor d'Angleterre, rubanné blanc, rouge et violet; une autre idem, forme de gobelet à pied, avec une anse et une bordure en

1. Vendue avec plusieurs objets par ordre du ministère de l'intérieur.

2. En 1865, M. le marquis d'Hertford l'a acquise à la vente de M. le prince de Bauveau. Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, p. 479, la belle planche gravée à l'eau-forte par M. J. Jacquemart.

or; la cuiller de même; un petit seau aussi de spath-fluor violet et blanc, avec son anse et cuiller en argent.

CAISSE 1. — ARTICLE 30.

Une cantine d'ancien laque, fond aventurine, fruits, fleurs et papillon en relief; cette cantine est de forme carré long, composée de 7 pièces, y compris la cage, posées les unes sur les autres. Hauteur, 10 pouces 1/2.

CAISSE 6. (Existent en totalité.)

Caisse renfermant quatre caissons posés les uns sur les autres, garnis de peau jaune, dans laquelle sont des enfoncements où chaque pièce se trouve assujettie; elle ne contient que des ouvrages d'ancien laque, que nous décrirons dans l'ordre où ils sont rangés, en rapprochant certaines pièces qui doivent se monter ensemble et se trouvent séparées pour la commodité de l'emballage.

CAISSON DU FOND N° 1.

Un donjon à calotte, avec soucoupe, porté par quatre colonnes minces, de bronze doré avec festons chinois: le dessus de la calotte en laque, fond noir, piqué dans certaines parties et avec des ornements en or de relief de diverses couleurs. La soucoupe fond rouge avec petit tableau fond noir à paysage en or, sur laquelle est posé un petit vase, en trois parties, avec des anses de bronze et autres sertissures : ce vase fond d'or et parties brunes avec dessins en or et rouges. Le tout porté sur un plateau festonné, aussi de laque, fond or et parties rembrunies aventurine, couleur d'acier, représentant paysages et plantes.

N. B. Que ce plateau est au milieu du caisson de dessus n° 4. Hauteur totale, 10 pouces 1/2.

Deux bouteilles de laque, fond noir et paysages, en laque usé, dans des petits vermicellés et mosaïque au-dessus; anses et becs or et noir; les goulots terminés par un petit collet en bronze, auquel sont attachées des chaînes et perles aussi en bronze doré. Hauteur, 10 pouces.

Deux petites boîtes à six pans, en laque, fond noir, paysage; dans l'intérieur, un plateau de même forme et dessins; au-dessous, trois petites boîtes, forme losange, aventurine glacée, avec fleurs en or. Cette boîte portée sur une petite table, fond en or, paysages en relief et suivant la forme de la boîte. Hauteur totale, 4 pouces 1/2.

Une poule en laque, fond or de différentes couleurs, plumes en relief, avec la crête rouge, et s'ouvrant en deux parties : dans celle du fond est un plateau en or avec une broderie en relief très riche; l'intérieur en aventurine. *Elle est posée sur un socle de marbre vert de mer, monté en bronze doré. Hauteur totale, 7 pouces.*

Espèce de chat accroupi, fond or, tigré de noir dans diverses parties du corps, avec un collier de corde s'ouvrant en deux parties, l'intérieur en aventurine. Posé sur une petite table à quatre pieds, fond noir et fleurs en or; le pourtour couleur de bois d'amarante. Hauteur, 5 pouces 1/2.

Deux boîtes ovales de laque, fond noir, paysage en or de relief, avec différentes parties d'ornements or et burgau. Comme singularité nous observons que l'une de ces boîtes porte par dessous, en caractères romains, MAGUIGUE ROMAN, et l'autre MAROCAUA LAIS. Hauteur, 4 pouces 1/2.

Une gourde de laque, fond or rubanné en rouge, se divisant en trois parties; l'intérieur aventurine. Hauteur, 5 pouces.

Deux boîtes pareilles, carrées, fond or mosaïque avec fleurs de relief, portées sur un entablement à 4 consoles, ajustées sur une petite plinthe de même matière, portant un tiroir. Dans l'une de ces boîtes, 4 autres petites boîtes fonds glacés et fleurs d'or. Hauteur, 4 pouces 1/2.

CAISSON N° 2.

Deux boîtes forme d'éventail, fond glacé brun en or avec paysages et animaux en or et de relief; les bordures en noir et mosaïque en or, avec quatre petites consoles servant de pieds; le dedans aventurine. Chacune de ces boîtes contient 4 autres petites boîtes de même forme et de même laque. Hauteur, 3 pouces 1/2.

Deux boîtes carrées, fond or glacé, rembruni avec paysages en or de relief, découpées à festons à jour : le fond de la découpure est noir, piqué et fleurs d'or. Cette première pièce sert d'enveloppe à trois compartiments fond aventurine, l'extérieur fond or et mosaïque en bâtons rompus, fond brun glacé; un de ces compartiments contient un petit plateau sur lequel sont placées quatre petites boîtes de forme carrée arrondie, fond rembruni glacé en or et bouquets en relief en or; une desdites boîtes contient en plus un petit plateau fond or rembruni glacé, avec paysage. Hauteur, 3 pouces 9 lignes.

Un petit tabouret, forme de hotte, à trois pieds, fond brun, glacé en or avec feuillages en or et fruit rouge de relief. Hauteur, 3 pouces 2 lignes.

Na qu'un des pieds est cassé.

Une boîte presque carrée, fond or avec une figure drapée en relief et broderie très riche, dont quelques parties sont en rouge et d'autres noires; sur le haut, écriture chinoise en relief; ladite boîte s'ouvrant à charnières d'or et ornements en or de relief; le fond de la boîte contient une autre partie garnie de deux petites boîtes de cuivre. Grandeur de la boîte, 8 pouces 4 lignes sur 7 pouces 4 lignes; épaisseur, 14 lignes. Elle est portée sur un pied en bronze doré d'or mat, orné de quatre Chinois servant de pieds avec découpures dans le genre chinois, boules et clochettes au pourtour, le milieu découpé à jour.

Un petit coffre oblong, fond brun glacé en or, avec paysage en relief; au-dessus est une petite poignée en cuivre; dans un des bouts est une porte montée à charnières (la serrure manque); dans l'intérieur dudit coffre sont 3 tiroirs dont deux contiennent chacun deux petites boîtes fond brun glacé et bouquets de relief en or. Hauteur, 3 pouces 1/2.

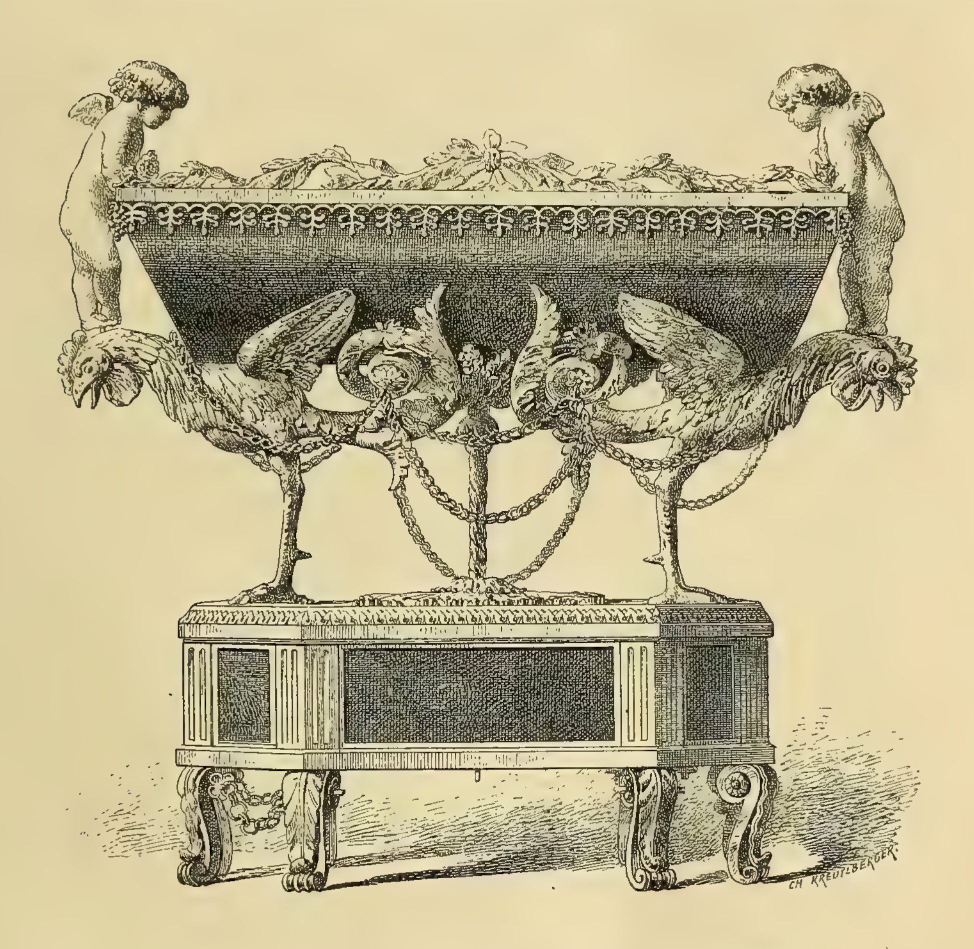
Un autre coffre, même dessin et couleur, avec poignée en argent; dans l'un des bouts se trouve une porte s'ouvrant à ressort et charnières, dans l'intérieur 5 tiroirs dont un contient 3 boîtes fond or, fleurs en relief d'or. Hauteur, 3 pouces.

Un autre coffre, poignée d'argent, fond d'or glacé avec fruits et fleurs en relief, dont plusieurs sont en burgau et corail; la devanture se rabat à charnières et ressort; l'intérieur est composé de 6 tiroirs de différentes grandeurs : dans celui du haut est un petit plateau fond or avec fleurs en relief, en burgau, corail et argent; sur un des côtés se trouve un autre petit coffre fond or et larmes ou nappes en argent, avec son couvercle. Hauteur, 3 pouces 7 lignes.

Autre coffre plus grand, fond aventurine moucheté en or, terrasse avec plantes, fleurs et fruits en relief, tant en argent que burgau et corail, avec une poignée et

charnières en argent; l'intérieur contient 6 tiroirs, l'un portant un plateau du même laque, un autre contenant 4 petites boîtes fond or avec fleurs en relief. Hauteur, 4 pouces.

Une boîte avec son couvercle, fond or; le dessus représente des éventails et fleurs



PETIT TOMBEAU EN JASPE VERT, MONTÉ EN BRONZE DORÉ.

(Collection de Marie-Antoinette; Musée du Louvre.)

de relief en or et grains en argent, ainsi que le pourtour; l'intérieur en aventurine, dans lequel se trouve un plateau assorti à la boîte. Hauteur, 3 pouces 9 lignes.

Autre boîte à 6 pans, fond or, montagnes et paysages aussi en or de relief, s'ouvrant en trois parties; l'intérieur aventurine : sur le haut, un plateau assorti; dans le bas, 3 petites boîtes losange qui la remplissent; même laque. Hauteur, 3 pouces 5 lignes.

Une boîte à 6 pans, fond aventurine, paysage, habitation et figures de relief; sur les 6 pans sont des tableaux de paysages avec animaux, fond or; dans l'intérieur

aventurine est un plateau avec 5 figures en relief or et argent. Hauteur, 3 pouces 2 lignes.

Une petite table à 4 pieds, fond noir et piqûre en or; le dessus fond or, paysages, animaux et figures en relief, aussi en or; dans l'épaisseur se trouve un tiroir sur lequel est un plateau de même laque; dessous ce plateau, il y a 4 boîtes demi-ovales, fond noir piqueté et fleurs d'or. Très beau travail. Hauteur, 3 pouces 8 lignes.

Boîte carrée. Le dessus en mosaïque en or entrelacé de filets noirs, sur lequel est une figure ronde bosse couchée et tenant entre ses mains une petite marmite de différentes couleurs en or et argent; l'intérieur aventurine avec 4 petites boîtes fond or avec mosaïques. Posée sur un socle de bronze. Hauteur, 2 pouces 5 lignes.

CAISSON N° 3.

Une boîte demi-cintrée d'un côté, échancrée de l'autre, fond or de différentes couleurs, mosaïque et feuillages avec autres ornements relatifs; intérieur aventurine et s'ouvrant en deux parties. Hauteur, 3 pouces 1/2.

Deux boîtes rondes, fond or avec dragons chinois en relief sur le dessus; le pourtour fond noir et or ondé imitant les veines du bois, cercles avec des petits clous d'argent en relief; l'intérieur aventurine avec un plateau fond noir piqueté d'or avec fleurs et animaux aussi de relief, en or. Dans chaque boîte, au-dessous du plateau, se trouvent 6 petites boîtes rondes, dont celle du milieu est plus petite, avec fleurs, en or de relief. Chacune posée sur une petite table dont le fond est noir, en laque usé. Hauteur totale, 3 pouces 10 lignes.

Une boîte ovale, festonnée dans les bouts, fond or bruni avec fleurs en relief; le pourtour aventurine glacé d'or et fleurs. Hauteur, 2 pouces 5 lignes.

Un fruit, forme ovale allongée, posé sur une feuille échancrée, fond or glacé de brun, avec feuillage en or de relief, l'intérieur aventurine. Hauteur, 3 pouces.

Autre fruit, en forme de cœur, posé sur trois feuilles fond or glacé de brun et de rouge, avec quelques feuilles en or de relief; l'intérieur aventurine avec un plateau fond or. Hauteur, 2 pouces 3 lignes.

Une boîte carré long, noire, piquée, paysages et montagnes en or de relief; l'intérieur aventurine très fin, avec paysage, croissant et nuages; dans l'intérieur se trouve un compartiment où sont les pièces nécessaires à l'écriture, l'encrier ou pierre sur laquelle se délaye l'encre de Chine, deux pinceaux et un godet de métal; au-dessous sont quatre boîtes fond or avec paysage en relief. Hauteur, 2 pouces.

Une boîte carrée, fond or veiné en manière de bois avec tronc d'arbre et fleurs en relief; l'intérieur aventurine avec plateau assorti et quatre boîtes idem. Hauteur, 2 pouces 4 lignes.

Une boîte contournée, fond or avec fleurs et rosettes en relief d'or de différentes couleurs; intérieur aventurine avec plateau, cinq petites boîtes assorties à la même forme. Hauteur, 2 pouces 6 lignes.

Une petite maison, fond or, paysage, habitation et figures; la moitié du devant s'ouvre par deux petites portes à charnières renfermant trois tiroirs; sur l'intérieur de chaque porte, une figure; au-dessus des portes, un tiroir avec plateau assorti; au-dessous, deux autres tiroirs : dans un, deux petites boîtes assorties; dans l'autre partie de la maison, il y a une boîte en pot pourri dont le dessus est en cuivre découpé. 4 pouces de haut.

Une boîte à six pans, fond noir et mosaïque en piqûre, sur laquelle est un chat en or de relief; l'intérieur aventurine avec plateau assorti, au-dessous duquel sont sept petits fruits ronds avec des queues et faisant boîtes. Hauteur, 2 pouces 3 lignes.

Une boîte en laque usé, fond noir, paysage en or de relief, forme carrée et chantournée; l'intérieur aventurine avec plateau assorti et quatre petites boîtes au-dessous, forme d'éventail, assorties. Hauteur, 2 pouces 3 lignes.

Deux petits plateaux portant chacun trois boîtes losange, dont trois ouvrant à charnières en or, fond noir, laque usé, lignes, papillons, en or. Hauteur, 1 pouce 2 lignes.

Deux barils à pans, en laque usé, noir et or; l'intérieur doublé de cuivre. 2 pouces 9 lignes de haut.

Une boîte à six pans, en laque usé, noir et or, renfermant trois boîtes en losange, assorties. 2 pouces 8 lignes de haut.

Trois petites boîtes, forme ronde, même laque que les précédents, garnies de clous en relief haut et bas. Deux ont de hauteur 1 pouce 9 lignes, l'autre 1 pouce 3 lignes.

Une boîte de laque verni de la Chine, fond noir, paysages en or de relief, ouvrant en deux parties; l'intérieur aventurine. 2 pouces 6 lignes de haut.

Une boîte forme carrée, fond noir avec dragons et autres ornements or et rouges; dans l'intérieur, un plateau et quatre boîtes assorties. Hauteur, 2 pouces.

Une boîte contournée, fond noir, paysage de relief en or; intérieur, plateau assorti et fond noir. Hauteur, 2 pouces.

Une boîte carrée, sur des pieds, fond noir à mouches d'or; plateau assorti et quatre petites boîtes au-dessous du même assortiment. 2 pouces de haut.

Un coffre fond couleur de bois, à fleurs détachées en or, doublé en dedans de métal. Hauteur, 2 pouces 6 lignes.

Une boîte contournée, fond noir et or, laque usé. Hauteur, 9 lignes.

Une boîte contournée à cinq festons, fond noir avec figures et animaux en or de relief. Hauteur, 14 lignes.

CAISSON N° 4.

N. B. que le plateau qui est au milieu est de l'assortiment du donjon décrit au 1er article du caisson inférieur n° 1.

Une boîte forme d'éventail, fond or glacé de brun, paysages en or de relief, différents dessins aussi en relief; intérieur aventurine. Hauteur, 19 lignes.

Une boîte représentant deux éventails accolés, fond or bruni avec cannelures et broderies en relief; intérieur aventurine. Hauteur, 1 pouce.

Deux boîtes forme d'éventail, laque usé, fond brun et or, dont une s'ouvre à ressort et charnière en or; l'intérieur aventurine et trois boîtes assorties; dans l'autre, un plateau assorti. Hauteur, 17 lignes.

Trois petites boîtes forme d'éventail, fond or glacé de brun, avec paysages en or de relief. Hauteur, 7 lignes.

Deux boîtes encore plus petites, en forme d'éventail, fond or glacé. Hauteur, 6 lignes.

Une boîte forme d'éventail, fond or bruni et paysages en relief; dans l'intérieur, un plateau de laque usé, fond noir. Hauteur, 13 lignes.

Deux boîtes méplates, carrées, fond couleur de bois et paysages en or de relief; dans l'intérieur, un plateau avec deux boîtes assorties. Hauteur, 1 pouce.

Deux boîtes contournées, de forme bombée par dessus, fond aventurine brun nuancé, représentant des coqs, or de relief; dans chacune, un plateau fond noir avec paysages en relief; l'intérieur aventurine.

Une boîte forme demi-ronde, à pans coupés, le fond brun aventurine avec animaux et paysages or de relief; l'intérieur aventurine, le pourtour couleur d'acier. Hauteur, 18 lignes.

Une boîte forme contournée et bizarre, fond or bruni et broderie très riche dessus avec un nœud et glands, or de relief; le dedans aventurine. Hauteur, 20 lignes.

Une boîte de forme bizarre, fond noir et piqué, représentant un Chinois, un écran à la main, et différentes mouches en or sur relief et au pourtour; dans l'intérieur, un plateau fond aventurine. Hauteur, 19 lignes.

Une boîte contournée, fond or, sur laquelle est un fruit et des feuilles, en or de relief. Hauteur, 18 lignes.

Deux petites boîtes arrondies sur le devant et carrées sur le derrière, fond or mat, avec fleurs en relief, ouvrant avec charnières en or. Hauteur, 10 lignes.

Une boîte carré long, fond or usé, avec paysages; l'intérieur aventurine et plateau de même aventurine avec Chinois en or de relief; au-dessous, quatre boîtes, assorties à la boîte. Hauteur, 19 lignes.

Une mauvaise boîte en laque commun, forme losange, fond aventurine, relief en or. Hauteur, 17 lignes.

Une boîte représentant une guitare et autre instrument de musique, fond or. Hauteur, 1 pouce.

Une boîte plate de forme carrée, représentant deux boîtes accolées, fond or, avec quelques ornements. Hauteur, 8 lignes.

Une boîte forme de deux gerbes liées ensemble, fond or, fleurs brunes en relief, ainsi qu'une faucille. Hauteur, 15 lignes.

Une boîte forme de feuille de trèfle, fond or, glacé de brun avec fleurs en or de relief; en dedans, aventurine. Hauteur, 17 lignes.

Une boîte de même forme, fond or de différentes couleurs avec broderies en or et corail. Hauteur, 8 lignes.

Une boîte forme ovale tronquée, dont le dessus représente un éventail fond brun et parties fond or. Hauteur, 17 lignes.

Une boîte de laque usé, forme carré long, fond noir, ornements en or avec lames d'or poli; dans l'intérieur, plateau assorti. Hauteur, 14 lignes.

Une boîte carrée, fond or glacé, paysages et animaux en relief; fond aventurine. Hauteur, 10 lignes.

Une boîte carré long, fond or glacé de brun avec des ornements en or de relief; intérieur aventurine. Hauteur, 10 lignes.

Un petit coffret fond or et fleurs en relief, plusieurs fleurs en argent s'ouvrant par le bout, à charnières et ressort, avec main en argent; dans l'intérieur, trois petits tiroirs. Hauteur, 19 lignes.

Une petite boîte ovale contournée, fond paysage en or de relief; intérieur aventurine. Hauteur, 10 lignes.

Deux boîtes rondes de laque usé, fond noir, paysage en or, avec clous d'argent au pourtour. L'une, 20 lignes, et l'autre, 16 lignes de hauteur.

Deux fruits avec fond couleur olive glacé et feuilles de relief en or.

Une petite figure en ivoire, représentant un porte-balle : les boutons de son habit

et de ses guêtres en or; (le chapeau, la bretelle) et la balle sont enrichis de six petits diamants. La figure est posée sur un pied doré. Hauteur, 3 pouces 4 lignes.

CAISSE 7.

Une maison en laque usé, couleur de bois, posée sur un pied du même genre. Hauteur, 14 pouces; longueur, id.

N. Cet objet est en mauvais état.



BOÎTE DE PEINTRE EN VIEUX LAQUE DU JAPON.

(Collection de Marie-Antoinette; Musée du Louvre.)

CAISSE 7.

Un pied pareil au précédent.

CAISSE 7.

Un pupitre en laque usé, fond noir et or. Longueur, 12 pouces sur 17 pouces de haut, également en mauvais état.

CAISSE 7.

Un plateau ovale, à pied, d'argent doré, dont la partie du milieu est enfoncée et

émaillée; trois rangs de camées formant autour du fond une bordure octogone : ils sont gravés en relief et représentent la suite des princes et souverains de la maison d'Autriche avec leurs devises et leurs armes jusqu'à Ferdinand III exclusivement; dans le fond du plateau est un grand camée ovale qui représente Ferdinand III à cheval, autour sont plusieurs peintures en émail. On voit, dans le haut, l'aigle impériale à une tête, une couronne et une balance; sur les côtés, des trophées d'armes; dans le bas, des armes et instruments de guerre des Turcs, avec un esclave de cette nation enchaîné.

Avec le plateau s'est trouvé un manuscrit qui contient les noms et qualités, armes et devises, représentés sur les camées, que nous n'avons pas cru devoir copier pour ne pas allonger inutilement cet inventaire. Nous nous contentons d'observer qu'il y a cent quarante-quatre camées, y compris celui qui est au milieu du plateau; que de toutes façons ils ne sont pas antiques, comme le porte l'énoncé du manuscrit qui donne le détail de ces camées, puisqu'ils commencent à Rudolph, premier empereur, et finissent à Ferdinand III, et que leur travail ne ressemble point à celui des Grecs et des Romains.

Ce plateau porte 13 pouces 1/2 de long sur 11 pouces 1/2 de large. Il est renfermé dans un étui de maroquin rouge, doublé en velours noir.

Nous, commissaires susnommés et en présence du Cn Lignereux, agissant aussi au nom de son associé Daguerre, après avoir procédé ensemble à la vérification et au récolement de tous les objets portés au présent inventaire et avoir replacé les objets dans les caisses marquées des numéros indiqués dans l'inventaire, avons fermé lesdites caisses et y avons apposé, sur chacune, les scellés de la Commission portant la lettre AI, et avons laissé les caisses en dépôt et à la garde du Cn Lignereux, qui s'en est chargé, jusqu'à ce qu'autrement en ait été ordonné et qu'on lui en donne une décharge valable. Nous lui avons aussi laissé un double du présent, collationné avec lui, destiné pour être remis à la Commission des arts, et le Cn Lignereux a signé avec nous.

Signé : DAGUERRE et LIGNEREUX, BESSON,
M.-E. NITOT.

DÉPOT DE LA CI-DEVANT REINE.

Le citoyen Lignereux, en faisant au ci-devant ministre Roland la déclaration des effets déposés chez lui par la ci-devant reine, lui en remit un inventaire que nous commissaires avons joint à celui que nous avons fait. Il remit aussi au même ministre trois états de dépenses dont copies sont ci-jointes. Les quatre pièces originales données au ministre sont actuellement entre les mains du Cn Sutot, attaché au Garde-Meuble, qui est venu en dernier lieu chez Lignereux pour faire une vérification et s'assurer de la réalité du dépôt des objets. Sutot s'est retiré, le Cn Lignereux lui ayant déclaré que la Commission des arts avait envoyé chez lui deux de ses membres pour en faire l'inventaire.

Nous, (attendu) que différents petits caissons, boîtes et étuis, contenant des objets, auraient pu se perdre ou s'égarer à cause de leur petit volume, nous avons engagé le Cn Lignereux à fournir une caisse propre à renfermer le tout, tant pour sa sûreté que pour leur plus facile transport.

Cette caisse est numérotée A.I.R., n° 7.

Nous avons demandé au Cⁿ Lignereux s'il avait fait quelques autres dépenses et s'il répétait des indemnités pour ses frais de dépôt ou de garde. Il nous a répondu que depuis quatre ans et demi que ces objets sont chez lui et à sa garde, il a eu bien des craintes et des inquiétudes fondées non seulement sur la nature de ce dépôt, mais aussi pour ses propres effets qui y auraient été confondus dans un malheureux événement, et qu'il ne cessait encore d'en avoir, quoique les circonstances fussent bien changées; qu'il priait et sollicitait qu'il soit incessamment déchargé de ce dépôt et de la responsabilité; qu'il s'en rapportait d'ailleurs à la justice du Comité d'instruction publique de la Convention nationale pour les indemnités qu'il croirait devoir lui accorder.

Signé : M.-E. Nitot et Besson.

OBJETS CURIEUX A LA Vᵛᵉ CAPET.

En conséquence de l'arrêté du Comité des arts du 30 brumaire l'an II de la République une et indivisible :

Nitot et Besson se sont transportés chez le Cⁿ Lignereux, rue Saint-Honoré, n° 85, qui leur a déclaré avoir différents objets que lui a laissés en dépôt son prédécesseur Daguerre, à qui ils avaient été remis de la part de la veuve Capet, afin de les faire monter, d'autres réparer et y faire des étuis et coffres, à l'effet de pouvoir les transporter avec sûreté; que ces effets devaient l'être à Saint-Cloud; que lui, Lignereux, a donné plusieurs fois des états de ces objets. . . . . au ministre Roland, et qu'il désirait beaucoup être déchargé de la garde de ces objets, pour lesquels il avait souvent eu de grandes inquiétudes.

Le Cⁿ Lignereux nous a ouvert plusieurs caisses, boîtes et coffres, dans plusieurs desquels nous avons vu un assortiment d'une grande quantité de boîtes, de formes très variées, et couvertes de différentes espèces d'ancien laque.

Une autre contenait une garniture d'ancienne porcelaine bleue.

Une caisse renfermait une garniture de vases de cristal de roche.

Différentes boîtes contenaient des vases, des coffres à parfiler, coffrets, boîtes, coupes, soucoupes et autres bijoux ou petits meubles d'agate orientale, ... de cornaline, de beaux bois pétrifié de diverses couleurs, de jaspes, porphyre, albâtre, spath-fluor et autres matières précieuses ou curieuses; un petit coffre contenant quatre boîtes à jour, de bois pétrifié de couleurs différentes, dont les fiches et les jetons sont de même bois que les boîtes; des belles et anciennes porcelaines.

Une partie de ces meubles et bijoux, faits à Vienne, sont montés en or, vermeil ou en bronze doré, d'un excellent travail de Paris, pour la plupart. Il y a sur ces bijoux quelques pierres gravées, des médaillons ou camées peints, des mosaïques faites à Rome.

Deux grands vases de bois pétrifié. Un plateau dont le fond est émaillé, garni tout autour de camées formant la suite des portraits des empereurs, et une autre suite de camées où sont leurs armes ou devises. Cet objet, très curieux pour le successeur des soi-disant empereurs romains, est aussi une chronologie des tyrans de l'empire, qu'on pourra troquer contre quelque chose de plus précieux pour l'instruction, supposé que l'Allemagne ne se lasse pas d'être asservie.

La quantité de ces objets, les détails qu'ils exigent pour leur description, le défaut d'un jour ou d'une clarté convenable, nous obligent à remettre leur inventaire et des-

cription : cet aperçu n'est que pour satisfaire à l'arrêté du Comité; nous nous en occuperons de suite.

Nous observons que les tables de bois pétrifié vendues à Marly, et dont il a été question plus d'une fois au Comité, sont une suite de l'assortiment des différentes pièces de ce dépôt; que ces tables, que nous avons vues à Vienne, sont de la même espèce de bois pétrifié dont sont faits des vases et autres petits meubles, avaient été destinées à porter ces objets ; que c'est en diminuer le prix que de les séparer ; qu'ainsi il conviendrait de racheter ces tables ou de rendre le bas prix auquel elles ont été acquises.

Tous ces objets sont de magnifiques ornements propres à augmenter le Musée national tant par la singularité et la beauté des matières et des formes que par une valeur réelle dont le beau travail et sa difficulté fait le plus grand prix.

Signé : Varon, Lesueur, Wicart, Bonvoisin, Vilot, David Leroy, Nitot, Daguerre, Lignereux, Dardel, Launoy, du Pasquier, Robert, Foubert, *secrétaire.*

Pour copie conforme :

Ginguené.

Récolement terminé, appert le procès-verbal de l'administration du Musée, du 16 germinal an V.

Pp^on Lav. (Lavallée).

Suvée,

Président.

Par l'Inventaire ci-joint, signé du cit. Fisler, intendant du premier Consul, la majeure partie des objets compris dans celui de Daguerre ont été remis.

Pp^on Lav. (par procuration, Lavallée),

S^e du M^ée (*Secrétaire du Musée*).

Nous avons reproduit le document des archives du Louvre en respectant le texte même du catalogue descriptif et l'ordre des pièces officielles qui y sont annexées et dont quelques-unes devraient logiquement précéder l'inventaire. On remarquera la précision minutieuse de toutes ces descriptions vraiment dignes d'objets si délicats. Toutefois les auteurs de l'inventaire, peu versés dans les choses de l'extrême Orient, ont souvent confondu la Chine avec le Japon; c'est ainsi que toutes les porcelaines chinoises sont attribuées à la fabrication japonaise, et que, par compensation, plusieurs laques japonais sont classés comme provenant du Céleste-Empire.

Malgré ces erreurs excusables et fréquentes au xviiie siècle, ce curieux inventaire peut tenir lieu de catalogue, guider sûrement les amateurs et peut-être servir de modèle au double point de vue de l'exactitude et du soin.

CHARLES EPHRUSSI.

VIOLLET-LE-DUC

Une des plus belles intelligences de notre temps vient de s'éteindre subitement : Viollet-le-Duc est mort, à Lausanne, le 17 septembre dernier.

Toute la presse, expression de l'opinion publique, a ressenti vivement l'émotion causée par la disparition d'une aussi haute personnalité; aussi lui a-t-elle consacré de nombreux articles nécrologiques, et, à part quelques rares exceptions, où l'esprit de parti s'est manifesté trop vivement devant une tombe à peine fermée, presque tous ses organes n'ont exprimé que les regrets de la perte de l'artiste en même temps que l'admiration pour les magnifiques talents dont il a laissé tant de preuves.

Il appartenait à la *Gazette des Beaux-Arts,* fidèle à ses traditions, de rendre à une de nos gloires nationales le tribut d'estime et de respect qu'elle mérite. Je dois remercier tout d'abord son directeur de m'avoir appelé à cette délicate mission, qui me permettra, sinon de tracer un portrait digne d'une aussi grande figure, tout au moins de rendre hommage à l'illustre maître dont je m'honore d'avoir reçu les conseils et les leçons.

Parmi les nombreuses notices publiées sur Viollet-le-Duc, plusieurs sont remarquables par leur exactitude biographique, leur appréciation émue de l'homme, du savant et de l'artiste et, pour ne parler que des principales, il faut citer celles du *Moniteur universel,* — dont l'auteur anonyme voudra bien accepter mes compliments, — de MM. Fouquier et Sarcey dans *le XIXe Siècle,* de M. Ph. Burty dans *la République française,* de M. Bergerat dans le *Journal officiel,* de *l'Illustration,* du *Monde illustré,* du *Rappel,* de *l'Univers illustré,* de *la Vie moderne,* du *Moniteur des arts,* etc. Elles contiennent des détails très intéressants, touchants même. Je parlerai brièvement pour arriver à l'étude — qu'un cadre restreint me forcera de faire rapide — des principaux caractères

des travaux de Viollet-le-Duc, qui, par un rare bonheur, ont de son vivant établi sa renommée, renommée qui grandira de plus en plus, alors que, dégagée de toutes les mesquines compétitions de personnes, d'écoles ou de partis, il ne restera plus que l'œuvre colossale du grand artiste, à laquelle la postérité, impartiale, rendra toute la justice qui lui est due.

Né en 1814, à Paris, Viollet-le-Duc, après des études commencées à Fontenay-aux-Roses et achevées au collège Bourbon, qui le destinaient à l'École polytechnique, entraîné par son goût pour les arts, entra dans l'atelier d'Achille Leclerc. Au lieu de suivre les sentiers battus, trop étroits pour sa vaste intelligence, il se traça lui-même un chemin au milieu de broussailles d'autant plus épaisses qu'elles avaient poussé sur un terrain fertile, délaissé comme à plaisir. Il voyagea par toute la France, étudiant, relevant, dessinant tous les monuments ignorés ou plutôt abandonnés et appelés ironiquement *gothiques*. Ces études, exposées au Salon de 1834, valurent à leur auteur une médaille de 3e classe. Il n'avait que vingt ans alors, et il s'affirmait déjà comme un artiste de race, présentant cette particularité commune aux artistes prédestinés, c'est-à-dire une étonnante habileté qui s'était manifestée dès sa plus grande jeunesse.

En compagnie de Gaucherel, qui n'était alors que son ami, resté le meilleur entre tous et devenu, par son exemple et ses conseils, l'excellent aquafortiste que tous les artistes aiment et vénèrent, il partit, en 1836, pour l'Italie, dont il étudia les monuments de toutes les époques. C'est pendant le cours de ce voyage, qui dura une année, qu'il visita la Sicile, sur laquelle il publia plus tard un charmant volume, illustré de fins croquis (*Lettres sur la Sicile*, *1840*). Il rapporta d'innombrables documents, dessins, aquarelles, dont quelques-uns, notamment la Restauration du théâtre de Taormine, excitèrent une véritable admiration, lui méritèrent une médaille de 2e classe au Salon de 1838 et établirent sa réputation [1].

Vers cette époque s'était fondée une institution qui a puissamment contribué à la conservation des précieux édifices appartenant à toutes les écoles d'architecture que nous ont laissés les siècles passés et qui composent, dans leur ensemble, l'histoire monumentale de notre pays : la Commission des monuments historiques, instituée par arrêté en date

1. Chevalier de la Légion d'honneur en 1849, — Médaille de 1re classe en 1855 (Exposition universelle), — Officier en 1858, — Commandeur en 1869, — Médaille de 1re classe 1878 (Exposition universelle).

du 29 septembre 1837, sous la présidence de M. Vatout, directeur des bâtiments civils, se composant de MM. Leprévost, L. Vitet, de Montesquiou, le baron Taylor, Caristie et Duban ; Prosper Mérimée, inspecteur général, faisant fonction de secrétaire. Malgré l'exiguité du crédit accordé (200,000 francs en 1837), la conservation de nos monuments se trouvait désormais assurée, grâce surtout au concours de deux hommes distingués qui ont rempli, à tour de rôle, les fonctions d'inspecteur général, Ludovic Vitet, qui imprima une si vive impulsion aux études archéologiques, et Prosper Mérimée, qui le remplaça en 1833, et qui sut donner aux travaux entrepris une direction dont les excellents effets ne tardèrent pas à se faire sentir.

La Commission avait, dès sa fondation, appelé dans son sein des architectes expérimentés qui devinrent ses collaborateurs actifs et dont on peut citer Ch. Lenormant, Duban, Labrouste, Lassus, etc., Viollet-le-Duc enfin, qui se distingua bientôt parmi ces noms célèbres.

Après avoir parcouru toute la France, visité ensuite les édifices antiques de l'Italie, il avait pu se convaincre que notre pays est une des contrées de l'Europe la plus riche en monuments civils, religieux et militaires de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance, qui forment, par leur réunion, la plus belle école d'art qui puisse exister. Aussi disait-il dans un de ses rapports au ministre sur l'état de nos monuments : « Ce qui distingue l'architecture française de toutes celles de l'Europe, c'est que, pendant plus de dix siècles, elle a été cultivée par plusieurs écoles originales, nées spontanément dans différentes provinces, travaillant à l'envi l'une de l'autre d'après des principes et avec des procédés différents, imprimant chacune à ses ouvrages son caractère propre et comme un cachet national. Dès le XIe siècle, chacune de nos provinces avait ses artistes, ses traditions, son système, et cette étonnante variété dans l'art a produit presque partout des chefs-d'œuvre, car, sur tous les points de la France, le génie de nos artistes a laissé la forte empreinte de sa grandeur et de son originalité. Malheureusement, pendant les deux siècles qui viennent de s'écouler, le culte des souvenirs qui se rattachent à l'histoire des arts a été beaucoup trop négligé, et des monuments précieux ont disparu, autant par suite de l'indifférence, de l'ignorance ou même du mépris pour les édifices du moyen âge, que sous l'action du temps et des troubles révolutionnaires. Il était donné à notre époque de comprendre que conserver les édifices qui racontent la gloire du pays, c'était faire revivre son passé au profit de son présent et de son avenir. » (*Les Monuments historiques de France à l'Exposition universelle de Vienne*, par E. du Sommerard, 1876.)

Viollet-le-Duc avait dès lors trouvé la voie qu'il a suivie si brillamment. Il fut chargé successivement des restaurations d'une quantité innombrable d'églises, de cathédrales, d'abbayes, d'hôtels de ville et de châteaux que ses biographes ont détaillées avec toutes leurs particularités, plus intéressantes les unes que les autres, ce que je ne puis faire ici, parce qu'il faudrait citer tous les plus beaux spécimens de l'architecture religieuse, monastique, civile et militaire de notre pays. Je veux seulement m'attacher à l'ensemble des œuvres du grand homme que nous avons perdu, et honorer les immenses services qu'il a rendus à notre art national, méconnu, qu'il a fait revivre dans toute sa splendeur. Il a fait plus que restaurer nos monuments français, il a restauré l'architecture française elle-même. Il en a fait connaître les beautés, les ressources inépuisables amassées par nos pères, et qu'il dépend de nous d'appliquer encore de nos jours, tout en profitant des riches trésors que la science moderne découvre et nous apporte de jour en jour. Il a démontré, enfin, que notre pays, avec ses mœurs, son climat et ses produits matériels, s'accommode fort mal des importations grecques ou romaines, qui ne sont plus que de pâles imitations des monuments antiques, corps sans âmes, voués à une existencs précaire dont la *mode* est la créatrice éphémère.

En dehors des travaux archéologiques de toute nature dont il était chargé, les œuvres personnelles de Viollet-le-Duc sont nombreuses. Conçues et exécutées en dehors de toutes les données de l'enseignement officiel, elles furent aussi passionnément attaquées que courageusement défendues. Si elles sont critiquables, comme toutes les œuvres humaines, elles prouvent néanmoins une recherche constante, sinon toujours heureuse, de la vérité sous toutes ses formes. Aussi bien ne furent-elles qu'un incident dans la vie de Viollet-le-Duc, dont toutes les forces vives s'étaient concentrées dans l'étude et l'enseignement de l'architecture française. Ce fut le but constant, unique, de sa vie, qui peut être citée comme un des plus beaux exemples de l'activité intelligente. Homme d'action par excellence, merveilleusement doué de toutes les aptitudes, servi par une énergie et un tempérament de fer, son vaste cerveau embrassa toutes les connaissances humaines, et ses ouvrages, d'un intérêt considérable au point de vue didactique, sont et resteront des monuments impérissables d'érudition, de science et d'art, résumant dans une forme admirable, ornée de dessins plus admirables encore, des observations recueillies sur tous les monuments connus et augmentées de recherches faites dans toutes les bibliothèques avec la patience d'un bénédictin.

Commencé en 1854, son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du* XIe *au* XVIe *siècle* fut achevé en 1868. Vers le même temps (1858 à 1875), il publia le *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, qui est, pour ainsi dire, le complément du premier, du plus important de ses ouvrages. Malgré cet énorme labeur, il fit paraître (de 1863 à 1872) ses *Entretiens sur l'architecture*, qui résument ses idées sur l'enseignement du grand art.

Ces magnifiques ouvrages sont dans toutes les mains, en attendant qu'ils soient dans toutes les écoles d'art. On peut même espérer, comme le dit très justement M. Burty, que quelque jour l'administration des beaux-arts en demandera à ses éditeurs une édition populaire pour les lycées, pour les écoles, pour quiconque veut épeler l'histoire de notre génie national dans l'architecture et les arts décoratifs.

Aussitôt après la guerre et le siège de Paris, dont il avait subi plus qu'aucun autre les cruelles péripéties et auquel il avait pris une part active et dévouée en qualité de lieutenant-colonel de la légion auxiliaire du génie, il avait résumé ses impressions sous le titre de *Mémoire sur la Défense de Paris*, dans lequel, entre autres choses, il faut noter ses très curieuses observations sur les travaux des armées allemandes autour de Paris. En 1876, il publia un livre de science pure : le *Massif du Mont-Blanc*, fruit de ses études géologiques et géodésiques faites pendant ses séjours d'été en Suisse. Puis, sans parler des articles dans les journaux, ses communications à toutes les sociétés savantes du monde, avec lesquelles il entretenait des correspondances suivies, il trouva encore le temps de faire une série d'ouvrages en un volume : l'*Histoire d'une maison*; l'*Histoire de l'habitation humaine*; l'*Histoire d'une forteresse*; *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, qui sont autant de petits chefs-d'œuvre d'observation, de clarté, de finesse et de vulgarisation.

Viollet-le-Duc a exercé une influence considérable sur l'enseignement et la pratique de l'architecture. Il a su grouper autour de lui un grand nombre d'artistes, entraînés par ses idées libérales et fortifiés par ses exemples, qui ont déjà manifesté leur forte constitution par des travaux remarquables et qui s'efforceront de suivre avec honneur la route tracée glorieusement par leur illustre maître.

Cette influence s'est étendue jusqu'aux ouvriers, auxiliaires obligés de toute œuvre architectonique. Le peintre et le sculpteur peuvent parfaire leur œuvre sans le secours d'aucun aide; mais il n'en est pas de même de l'architecte, qui a besoin de nombreux exécutants qui deviennent ses interprètes, ses collaborateurs, pour ainsi dire, et auxquels il

doit communiquer sa pensée, en la traduisant sous toutes les formes diverses, nécessaires, pour arriver à l'unité de sa conception et à la perfection de son œuvre.

Viollet-le-Duc avait admirablement compris la situation spéciale de l'architecte. Il a formé, sur les nombreux chantiers ouverts sur plusieurs points de la France pour la restauration de nos édifices du moyen âge, une pépinière d'ouvriers, d'exécutants habiles, dévoués, qu'il animait de son souffle créateur, pour ainsi dire, et qu'il soutenait par l'exemple de son infatigable et féconde activité. Il avait fait revivre le *maître de l'œuvre,* désignation bien autrement positive et d'une acception bien plus étendue que celle d'architecte; car par *œuvre* il faut comprendre, comme au moyen âge, tout ce qui constitue l'immeuble et le meuble de l'édifice, depuis les fondations jusqu'aux menus objets mobiliers, les tapisseries, les flambeaux et même l'orfèvrerie.

Viollet-le-Duc a poussé l'art du dessinateur[1] à sa plus extrême limite, et son extraordinaire habileté de main, servante docile d'un esprit merveilleusement lucide, n'a eu d'égale que sa profonde science des effets, rendus sûrement avec la plus étonnante simplicité qui transportait d'admiration les nombreux élèves du cours de dessin qu'il fit pendant huit ans à l'École nationale de dessin, et qui a été si bien continué par son ami, M. Ruprich-Robert. Aussi les innombrables détails qu'il donnait, sur ses chantiers, après les avoir dessinés, la plupart du temps, sous les yeux des ouvriers qu'il dirigeait et qu'il élevait à leurs propres yeux en les traitant comme ses collaborateurs, tout en leur donnant les explications techniques, particulières à chaque métier, depuis le maçon, le tailleur de pierre, le charpentier, etc., jusqu'aux sculpteurs, sont-ils de véritables modèles qu'il faut conserver précieusement. Il faudrait tout d'abord les réunir dans les diverses agences des chantiers qu'il dirigeait et qui sont devenus de petits musées, notamment ceux de Notre-Dame à Paris, de Pierrefonds, de Carcassonne, d'Amiens, de Reims, etc.

S'il n'est plus possible, comme au moyen âge, d'avoir à côté de tous nos grands édifices religieux une maison dite de l'*Œuvre*, dans laquelle logeaient l'architecte et les maîtres-ouvriers qui, de père en fils, étaient chargés de la continuation des ouvrages, — comme on le voyait encore de nos jours à Strasbourg, où une des salles de la maîtrise renfermait une partie des dessins sur vélin qui ont servi à l'exécution du portail

1. Nous aurions voulu mettre sous les yeux de nos lecteurs quelques spécimens du talent de dessinateur de Viollet-le-Duc; mais en présence du mauvais vouloir de l'éditeur de ses ouvrages, nous avons dû y renoncer.

de la cathédrale, de la tour, de la flèche, etc., — on pourrait tout au moins les recueillir pour empêcher qu'ils ne soient dispersés après avoir été l'objet de spéculations plus ou moins fructueuses. Rien ne serait plus facile, à mon avis[1]. Ces détails graphiques, dont le nombre est très considérable, devraient être l'objet d'un choix et d'un classement judicieux — il ne saurait être mieux fait, ce me semble, que par les inspecteurs généraux des services des monuments historiques et des édifices diocésains — qui, les réunissant par catégories déterminées, formeraient alors, sinon la monographie complète, tout au moins la synthèse de chacun des grands monuments restaurés, reconstitués par Viollet-le-Duc. Ces collections pourraient être conservées au Trocadéro, au milieu du Musée de sculpture française, dont il fut un des plus ardents promoteurs. Elles seraient, dans tous les cas, pour les écoles d'art des modèles incomparables, profitables à tous les artistes, et qui apprendraient particulièrement aux jeunes architectes — et même à ceux moins jeunes — l'art difficile de diriger les chantiers. En attendant que ce vœu se réalise, il paraît certain qu'une exposition s'organisera bientôt. Il suffira que ses amis, les nombreux collectionneurs et surtout les archives des monuments historiques entr'ouvrent leurs cartons pour faire connaître, dans toute sa splendeur, l'œuvre immense du vaillant artiste qui a déjà pris son rang parmi les plus grands maîtres de l'art français et qui, à ce titre, aura, sans doute, sa place marquée au nouvel hôtel de Ville sur les façades duquel Paris glorifie ses plus illustres enfants.

En terminant cette rapide étude par un dernier souvenir à l'infatigable travailleur, pèlerin de la pensée, que la mort seule a pu forcer au repos, qu'il me soit permis, malgré l'hospitalité que la Suisse lui a donnée par une nouvelle preuve de sa générosité sympathique, de regretter que les restes mortels de notre cher grand artiste ne reposent pas sur une terre française où tous ses amis et ses admirateurs auraient pu lui rendre les honneurs suprêmes dus à sa renommée. Il faut espérer qu'ils nous seront rendus, ou du moins, si des volontés respectables en ont décidé autrement, qu'un monument, à l'érection duquel tous les artistes français tiendront à honneur de participer, sera élevé à Viollet-le-Duc dans une des nécropoles de ce Paris, dont il a défendu les intérêts avec un si grand dévouement.

ED. CORROYER.

1. M. le sous-secrétaire d'État aux beaux-arts vient de donner l'ordre de rechercher et de réunir tous ces détails graphiques.

VELAZQUEZ

(TROISIÈME ARTICLE[1])



ES recherches des colorations textuelles, plus sincères, mieux observées, ces curiosités des effets de la lumière diffuse supprimant les conventions, les artifices du clair-obscur, que nous venons de noter dans la jolie étude du Musée du Louvre, n'étaient pas, chez l'artiste, des préoccupations entièrement nouvelles. On les voit déjà poindre dans quelques ouvrages, peints autour de 1625, que possède le Musée de Madrid. L'attention, les soins que le maître apporte alors à l'étude, au choix de la tonalité de ses enveloppes, sont particulièrement à remarquer. Dès cette époque, en effet, Velazquez se montre attentif à donner à ses figures des dessous ou des fonds aériens qui fassent valoir, soutiennent et exaltent, au besoin, ses colorations. Il les cherche de préférence dans des teintes grises, très vibrantes d'effet et comme frémissantes, plutôt actives et résonnantes que sourdes et neutres, le plus souvent claires et blondes, parfois aussi légèrement olivâtres et telles que nous les rencontrons dans ce portrait, de tournure si grave, où il a représenté Juana Pacheco, sa femme, un carton appuyé sur les genoux et dans l'attitude d'une personne observant attentivement un modèle placé devant elle, ou, encore, dans la fraîche et vivante étude qu'il a improvisée d'après sa fille Francisca.

La date d'exécution de ces deux portraits peut être fixée avec certi-

1. Voir *Gazette des Beaux-arts*, 2e période, t. XIX, p. 415, et t. XX, p. 229.

tude entre 1625 et 1626 : Juana Pacheco devait avoir vingt-cinq ou vingt-six ans, et sa fille de six à sept.

Tout à côté de l'esquisse où Velazquez est parvenu à mettre quelque chose de la grâce mutine et de la mobilité physionomique de son souriant modèle, figure un second portrait de la fillette; celui-ci, plus guindé, les traits mieux *ensemble*, plus tranquillisé dans son attitude et dans l'arrangement du costume, — modifié, du reste, en quelques détails, — mais, en somme, bien moins vivant et expressif.

Le catalogue du Musée de Madrid commet, croyons-nous, une erreur dans la désignation qu'il assigne à ces deux peintures. L'une, la plus calme, serait, à son compte, le portrait de l'aînée des filles de Velazquez, tandis que l'esquisse reproduirait les traits de la plus jeune, encore que l'existence de celle-ci, jusqu'à l'âge de cinq ou six ans, ne soit rien moins que prouvée. A notre avis, ces deux portraits n'en font qu'un, et il ne faut voir dans le plus terminé des deux qu'une mise au net, une véritable copie, reprise plus tard et à loisir d'après l'étude primitive, laquelle reste, au surplus, bien autrement spirituelle et émue, malgré le laisser-aller de son exécution.

A ces portraits que distingue l'emploi de colorations plus variées, plus fleuries, et qu'enveloppent des gris ambrés teintés d'une nuance olive, il y aurait lieu de joindre deux ouvrages qui ont paru à la vente Salamanca. Le plus important, le *Portrait d'une dame*, se trouve décrit sous le n° 32 au catalogue de la vente; l'autre, assez arbitrairement baptisé *Portrait de sainte Claire, enfant*, y figure sous le n° 35. Tous les deux durent être peints vers 1625, car ils se détachent précisément sur ces mêmes fonds caractéristiques où dominent les tons de l'olive mûre.

Avant la dispersion de cette galerie, le premier passait généralement pour être le portrait, en toilette d'apparat, de la femme de Velazquez; son prénom, Juana de Miranda, était même tracé d'une vieille écriture au revers de la toile. Comment ce renseignement, en parfaite concordance, du reste, avec les traits aisément reconnaissables de la fille de Pacheco, fut-il négligé par les auteurs du catalogue? Est-ce ce prénom, peut-être d'eux inconnu, qui les aura déroutés? Nous ne saurions le dire. Toujours serait-il regrettable qu'une aussi intéressante indication tombât complètement dans l'oubli. Ce portrait, du reste, était extrêmement beau et de cette exécution attentive, intense et très serrée que Velazquez conserva jusqu'à son premier voyage en Italie.

Nous croyons pouvoir ranger parmi les ouvrages de cette première époque un portrait appartenant au Musée de Madrid et que le catalogue croit être, sans cependant l'affirmer, celui de l'*Infante doña Maria*, sœur

de Philippe IV. Cette princesse, qui fut mariée à Ferdinand, roi de Hongrie, et la même dont le prince de Galles avait si inutilement sollicité la main, se rencontra à Naples avec Velazquez vers la fin de l'année 1630.

Il est constant que l'artiste fit à ce moment le portrait de la nouvelle reine, allant en Hongrie rejoindre son époux. Est-ce ce même portrait qui se retrouve aujourd'hui à Madrid? Nous le croyons d'autant moins que, par son exécution encore un peu mince et lisse, patiente et très fondue, cette peinture se rattache évidemment aux méthodes impersonnelles et relativement timides de 1625 et n'offre rien de la manière délibérée que Velazquez inaugura précisément en 1630 durant son séjour à Rome.

En 1627, Philippe IV voulant perpétuer le souvenir de l'édit par lequel son père Philippe III avait ordonné l'expulsion en masse des derniers descendants des Maures, ouvrit entre les peintres de sa chambre une sorte de concours. Vicente Carducho, Eugenio Cajesi, Angelo Nardi et Velazquez reçurent l'ordre de peindre, chacun de son côté, une composition destinée à glorifier un acte de fanatisme qui, d'après quelques historiens, avait privé d'un seul coup l'Espagne de plus de huit cent mille de ses sujets[1].

Une charge d'huissier de la chambre royale devait être la récompense du vainqueur. Deux artistes, jouissant d'une grande autorité à la cour, fray Juan-Bautista Mayno et le marquis Crescenzi, le premier élève du Greco et peintre du roi, dont il avait été le maître de dessin, le second peintre et architecte et l'auteur du Panthéon des rois à l'Escurial, avaient été désignés comme juges de ce concours.

Velazquez l'emporta sur ses rivaux. Il entra en possession de la charge d'huissier de la chambre, et son tableau fut placé, par ordre de Philippe, dans le grand salon du Palais[2]. Jusqu'en 1700, on le trouve mentionné

1. Philippe IV n'était pas le seul à envisager avec admiration la résolution à la fois cruelle et impolitique qu'avait prise son père d'expulser les Morisques. Le peuple espagnol partageait ses sentiments. Lope de Vega s'en fait l'écho dans sa *Corona tragica*, imprimée à Madrid l'année même où Velazquez exécutait son tableau allégorique, et Cervantès se montre particulièrement implacable contre ces malheureux convertis dont la présence en Espagne est, à ses yeux, celle de l'ennemi dans la place. Il les accuse de favoriser les continuels débarquements des Turcs sur les côtes espagnoles, de conspirer et d'appeler la guerre à l'intérieur, jusqu'au jour, impatiemment attendu par eux, où leurs frères d'Afrique, traversant une seconde fois le détroit, viendront de nouveau, en vainqueurs, arborer le croissant sur les palais et les mosquées d'Andalousie. (V. passim *Don Quichotte*, et principalement le *Dialogue des Chiens*.)

2. Velazquez conserva cette charge jusqu'au 23 février 1634. A cette date, il la

avec ce titre : *Expulsion de los Moriscos,* sur les inventaires royaux. Palomino en a décrit l'ordonnance dans sa biographie de Velazquez[1]. Il



PORTRAIT DE JUANA PACHECO, FEMME DE VELASQUEZ.

(Musée de Madrid.)

parle de cette toile comme figurant encore en 1724 dans le même salon,

transmit, avec l'agrément du roi, à Juan-Bautista Martinez del Mazo, son élève, qui venait de devenir son gendre.

Il est à noter que l'acte de prestation de serment du nouvel *uxier de camara,* acte qui est conservé aux archives du Palais, désigne expressément dona Francisca comme *fille unique* de Diego Velazquez.

1. « Au centre du tableau — dit Palomino — est peint le roi Philippe III, tenant à

et elle y resta, en effet, jusqu'à l'époque de l'incendie de 1734, qui détruisit l'Alcazar. Cette grande composition, où la fiction allégorique se mêlait à la réalité historique, et une des plus importantes de cet ordre que le maître ait exécutée, aura donc probablement partagé le sort du premier portrait équestre de Philippe IV, mais avec cette aggravation que, cette fois, la perte est complète : pas le moindre bout d'étude n'en a été conservé qui nous apprenne où en étaient précisément les pratiques et les méthodes du maître en 1627.

Une conséquence de cette regrettable disparition est de laisser incertaine la question passablement embarrassante de la date de l'exécution du *Baco* ou des *Borrachos* (les *Buveurs*). Comment, un des deux éléments de comparaison faisant défaut, résoudre ce problème : le *Baco* a-t-il été peint avant ou après l'*Expulsion des Morisques?* Fut-il commencé en 1624, comme l'ont dit MM. Stirling et Waagen sur la foi d'une esquisse, supposée par eux originale, trouvée et acquise à Naples par lord Heytesbury, esquisse qui jouirait de ce privilège tout à fait exceptionnel dans les habitudes du maître, et dès lors, à nos yeux, singulièrement suspect, de porter en toutes lettres la signature *Diego Velazquez*, suivie de la fameuse date de 1624 [1]? Convient-il plutôt d'en reculer l'exécution jusqu'à l'année 1628, ou même jusqu'en 1629, si l'on veut s'en tenir à une pièce de dépense conservée aux archives

la main un bâton de commandement et désignant du geste une multitude éplorée d'hommes, de femmes et d'enfants que conduisent des soldats. Au loin se voient des chariots et la mer couverte d'embarcations. A gauche de la composition, l'Espagne, sous les traits d'une majestueuse matrone, drapée à la romaine, est assise au pied d'un édifice. Sa main droite retient un bouclier et des traits, et la gauche une poignée d'épis. »

Une inscription latine, expliquant le sujet, et dont Palomino donne le texte, était tracée sur le socle du temple; sur une feuille de vélin, figurée au bas du degré, se lisaient les mots suivants : *Didacus Velazquez Hispalensis, Philip. IV. Regis Hispan. Pictor, ipsiusque jussu, fecit, anno 1627.*

1. L'esquisse de lord Heytesbury présente des différences qui tranchent singulièrement avec le tableau du Musée de Madrid ; elles permettraient de supposer qu'on est en présence d'une copie modifiée, d'un pastiche, plutôt que d'une véritable ébauche. On sait que le tableau définitif est composé de neuf figures; or, d'après M. Stirling, l'esquisse n'en compte que six, dont l'une est un affreux petit nègre. M. Stirling loue grandement Velazquez d'avoir rejeté de sa composition cette figure hétéroclite; à notre avis, il serait peut-être plus prudent de ne point commencer par admettre que Velazquez ait jamais pu songer à l'y introduire.

Le Musée de Naples possède une excellente et très ancienne copie du *Baco*. Nous rappellerons que c'est également à Naples que lord Heytesbury a trouvé son esquisse. Cette coïncidence n'est pas faite pour diminuer nos défiances.



Vélazquez pinx. E. Saint Raymond sc

L'INFANTE DONA MARIA, REINE DE HONGRIE

SŒUR DE PHILIPPE IV. (Musée de Madrid)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. Cadart, Paris.

du palais de Madrid, constatant qu'à la date de juillet 1629 Velazquez recevait une somme de quatre cents ducats, sur laquelle *cent ducats* lui étaient expressément payés *pour sa peinture de Bacchus exécutée pour le service de S. M.* [1] ? Si large qu'il faille faire la part des retards

1. L'inscription de ce payement, fait par ordre du roi, et qui porte la date du 22 juillet 1629, est ainsi libellée dans l'original : « *Diego Velazquez pintor.* Cargo de quatrocientos ducados en plata. Los trescientos á cuenta de sus obras, y los ciento por la de una pintura de *Baco* que hizo para servicio de S. M. » (Arch., liasse 129, maison de Philippe IV.)

Cent ducats représentaient onze cents réaux de vellon (environ trois cents francs). Voilà le prix dont Philippe IV paya un des chefs-d'œuvre de l'artiste qui fut la gloire de son règne. Par là on peut déjà juger de l'état qu'il convient de faire des assertions des biographes à l'endroit de la prétendue générosité du monarque. Ces assertions, trop enthousiastes, les comptes de dépense conservés aux archives du palais les contredisent hautement.

Six années se sont écoulées depuis que Velazquez est entré au service de Philippe. Durant ce laps, il a peint le *Portrait équestre;* les *Portraits en pied du roi et de l'infant don Carlos;* des sujets de *Chasse;* l'*Expulsion des Morisques,* le *Baco* et nombre d'études plus ou moins importantes. Il est encore probable qu'à cette date l'artiste a offert au roi, qui les a acceptés, deux tableaux peints à Séville : l'*Aguador* et l'*Adoration des Rois.*

Que lui a-t-il été alloué en échange de tant d'admirables ouvrages? Le compte en est facile à établir : vingt ducats par mois pour son salaire de peintre du roi; cinquante ducats pour couvrir les frais de son installation à Madrid ; son logement dans la *Casa del Tesoro,* estimé valoir deux cents ducats; une gratification de trois cents ducats prise sur des rentes ecclésiastiques, et pour la délivrance de laquelle il fallut solliciter un bref du pape Urbain VIII; les modestes gages — si tant est qu'il les touche — attachés à la charge d'huissier de la chambre, et enfin la somme de quatre cents ducats pour prix du *Baco* et de ses autres tableaux en cours d'exécution. Tel est l'état exact des libéralités de Philippe envers son peintre! Nous ignorons si Velazquez se plaignit, mais, au mois de septembre 1628, le roi décide tout à coup que l'artiste recevra, sur la *Dépense* de la maison royale, une *ration journalière, en espèces, de douze réaux, égale à celle que reçoivent les barbiers du palais;* moyennant quoi, le roi se regarde comme quitte de tout ce qu'il doit à Velazquez, et pour tous les ouvrages qui devaient lui être payés en dehors de son salaire mensuel, et pour ceux qu'il lui commandera de faire à l'avenir. Ce n'était point là se montrer magnifique. Velazquez dut présenter quelques observations au sujet des termes de cet ordre royal, tout en s'en montrant satisfait, au moins en apparence, car, en février 1629, il obtient une ampliation rectifiant l'ordre précédent; à cette date, le roi daigne expliquer que les portraits seuls seront considérés comme payés par l'octroi de la *ration* et le salaire mensuel attribués à l'artiste, et qu'il sera tenu compte à part pour les compositions.

A ces singulières libéralités vient s'en ajouter une plus étrange encore : Velazquez sera gratifié, chaque année, comme les *nains* et les *fous* du roi, d'un vêtement valant quatre-vingt-dix ducats!

Tout ce curieux côté des rapports de Philippe IV avec son peintre, dont la vie, toute

apportés habituellement par le trésor royal à acquitter ces sortes de dépenses, on ne saurait cependant supposer que l'achèvement du tableau en ait devancé le payement de plus de quelques semaines. Les *Borrachos* ont donc été peints de 1628 à 1629, comme en témoigne, au besoin, le caractère d'une exécution où les habitudes attentives, appliquées, les méthodes serrées, quelques restes de réminiscences et de convention dans le parti du clair-obscur et, pour tout dire, certaines expressions physionomiques soulignées jusqu'à la dureté contrastent et se mélangent, à doses presque égales, avec des audaces et des souplesses de coloration singulièrement nouvelles et inattendues. Telle se présente bien, en effet, cette peinture saisissante, toute pleine de promesses, et qui cependant regarde encore un peu en arrière; étape décisive entre deux manières; œuvre intermédiaire et puissante, en plus d'un sens, où le maître résume sa filiation, son passé, accuse ses efforts, ses progrès, révèle nettement ce que se propose son génie et laisse entrevoir tout ce qu'il doit être.

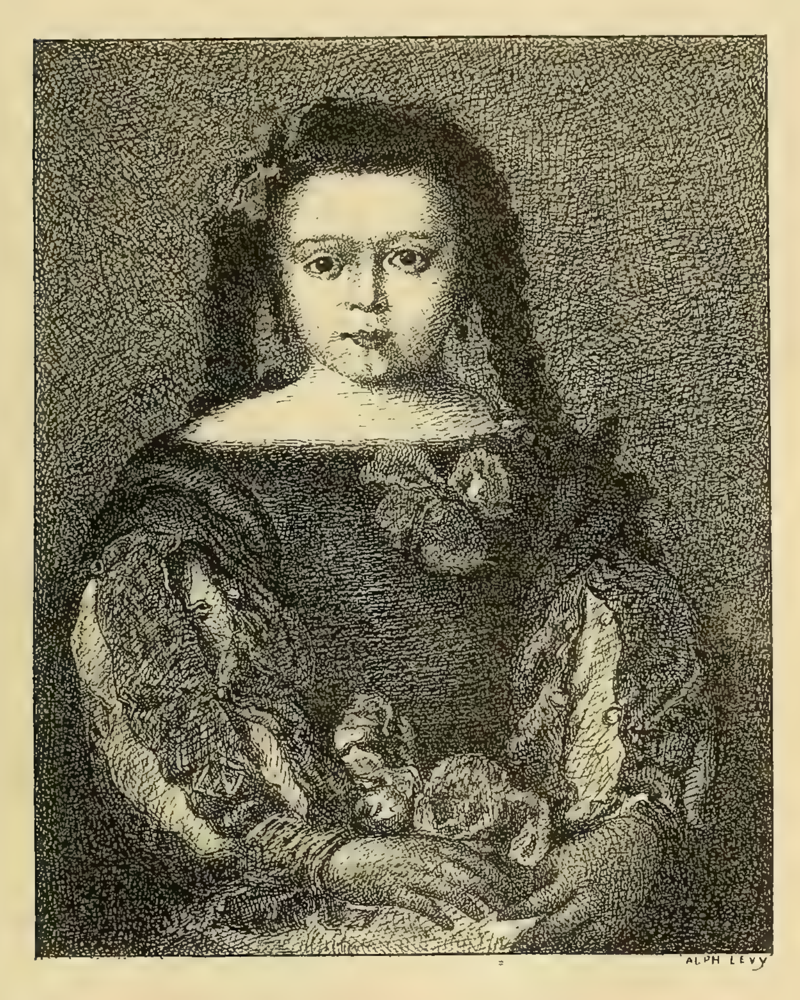
Du tableau des *Buveurs* on peut dire que l'art de Velazquez y est déjà tout entier en germe.

Il ne serait plus possible de confondre pas plus ses méthodes que sa poétique avec celles d'aucun autre maître. Hardiment, il a commencé de bouleverser les traditions dont l'école a vécu jusqu'à lui : tout se transforme dans sa propre manière de concevoir, de voir et de rendre. Il semble, en vérité, qu'il commence de découvrir toutes choses pour son propre compte, qu'il les voie et qu'il les peigne comme si personne ne les avait encore vues et peintes avant lui. Déjà, il vise un but audacieux, très voulu, bien défini et, à coup sûr, si nouveau dans l'art que tel il nous paraît encore aujourd'hui, même au milieu des recherches, des tentatives les plus osées de notre jeune école. Velazquez veut exprimer la vie non plus figée et immobilisée, mais saisie dans l'action, dans l'instantanéité du geste, du mouvement et, pour ainsi dire, surprise sur le fait. Pour atteindre à cet idéal d'expression, sa formule est trouvée : il dessinera par la couleur et par la lumière. A ses yeux, la nature ne pré-

de désintéressement, devait se passer à servir le roi dans des emplois aussi fastidieux qu'assujétissants, car ils l'empêchent de peindre, et en tout cas très médiocrement lucratifs, a été excellemment mis en lumière par M. P. de Madrazo dans son *Catalogue du Musée de Madrid*, et dans une très intéressante notice, lue à l'Académie de San-Fernando, le 20 novembre 1870.

La plupart des pièces de dépense et des ordres royaux que nous citons ont été publiés par M. Zarco del Valle, dans ses *Documentos ineditos para la Historia de las Bellas-Artes*, in-8°, Madrid, 1870.

sente que des corps, des surfaces, que la lumière baigne, modèle et affecte diversement, en les enveloppant. La ligne est pour lui une pure abstraction, et il ne conçoit pas l'isolement des objets de leur milieu



PORTRAIT DE LA FILLE DE VELAZQUEZ.

(Musée de Madrid.)

ambiant : à son sens, ils sont inséparables de la masse d'air où ils se meuvent et forment avec elle comme un tout. C'est donc uniquement à la couleur, scrupuleusement observée sous les accidents de la lumière et de l'ombre, qu'il demande d'exprimer les rapports perspectifs des objets entre eux, leurs relations d'éclairement, leurs reflets, le fuyant

d'un contour, l'épaisseur d'un relief, le miroitement d'une surface : dès lors, la couleur cesse aussitôt d'être, dans sa technique, une chose arbitraire, une teinte quelconque, prise au hasard sur la palette, n'ayant d'autre objet que de plaire aux yeux. Tout autre est l'emploi qu'il lui assigne : elle a pour mission d'exprimer et de rendre non les choses telles qu'elles sont, mais telles qu'elles lui apparaissent réellement. Ce qu'il lui demande, ce n'est plus, comme dans ses premières œuvres, une simple et servile copie de l'objet, mais bien une véritable traduction de l'impression subjective que cet objet a laissée en lui, exprimée en une autre échelle de sensations calculées, rapportées au degré d'excitabilité de sa propre vision et de la nôtre. Par là, il crée à la couleur un rôle absolument prédominant et nouveau, qui prend uniquement son origine et sa force dans la sensation même éprouvée par l'artiste. Notre jeune école naturaliste n'a pas eu d'autre point de départ et n'invoque pas d'autre principe.

Ni le sujet ni l'arrangement du *Baco* ne sont de ceux qui nécessitent de longues écritures. En dépit des apparences mythologiques du titre que Velazquez, ironiquement peut-être, lui avait choisi, la composition en est des plus réalistes, c'est-à-dire simple, vraie et copiée sur nature. Réunis dans la campagne, à l'ombre d'une vigne grimpante, des buveurs émérites, que préside, trônant sur un tonneau, un effronté drôle, à peu près nu, jeune, beau et couronné de pampres comme Dyonisios lui-même, célèbrent une sorte de tournoi ou d'affiliation bachique. Le héros de la cérémonie, un goujat d'armée, quelque *valenton*, brave à trois poils, s'est dévotement prosterné à terre aux pieds du Bacchus grotesque et incline la tête pour se laisser coiffer de la guirlande de feuilles de vigne, attribut ou récompense de ses hautes capacités d'ivrognerie. Cette couronne, deux de ses compagnons l'ont déjà conquise : l'un, plus qu'à demi ivre, tout nu, et nonchalamment accoudé, une coupe pleine à la main, sert d'acolyte au président; l'autre, accroupi dans l'ombre chaude de la treille, entoure amoureusement de ses bras une jarre aux flancs rebondis. Trois assistants, de mines patibulaires, dignes postulants aux dignités de l'ordre ou modestes coryphées, agenouillés en arrière du soldat couronné, tiennent ou plutôt brandissent, qui une vaste écuelle toute remplie de vin, qui un profond gobelet dont les rouges reflets empourprent sa main, qui une *bota* de cuir, gonflée, emmanchée d'un long biberon de corne; tous trois s'apprêtent à boire, à *officier*, au signal donné; un quatrième, d'humeur gouailleuse, s'appuie lourdement sur l'épaule d'un camarade dont le visage enluminé s'épanouit en un large éclat de rire. Enfin, derrière ce groupe, un nouvel arrivant,

embossé dans sa cape, salue du *sombrero* la joyeuse assistance, et, courtoisement, la main tendue à une rasade, demande à prendre place à la fête.

Telle est la scène, véritable bacchanale de truands, à laquelle Velazquez n'a pas craint de donner les proportions d'un sujet d'histoire en peignant ses figures presque grandes comme nature. Mais quels types de sacripants ! quel choix de têtes tannées, hâlées, ridées, aux expressions abruties, féroces ou équivoques ! et quelles superbes trognes fleuries et bourgeonnantes ! C'est la fine fleur de la *Tuna*, cette amusante et crapuleuse bohème sévillane ; sûrement, tous appartiennent à cette association de voleurs, de soldats déserteurs et de rufians qui se dénomme la *Hampa*, la même que Cervantès nous montre recevant les leçons de son chef Monipodio dans *Rinconete et Cortadillo*, et dont il peuple, dans la *Fregona*, les pêcheries de thon de la plage de San-Lucar : c'est le monde des *picaros*, des mendiants, des estropiés pour rire, des *trainels*, des bravaches, des coupeurs de bourses, monde déguenillé, hasardeux et famélique, dont les exploits sont célébrés par la littérature pittoresque et picaresque de l'Espagne au XVIIe siècle.

Voilà d'où sont sortis les modèles que Velazquez a mis dans ses *Borrachos*; comme Cervantès, le peintre les a vus, observés, étudiés, sur nature, à Madrid, à Séville, et, de même encore que l'immortel auteur de *Don Quichotte*, il a rencontré dans cette voie d'observation populaire une curieuse et originale source d'art. Ce tas de loques et de gueux l'a séduit : il l'a trouvé aussi intéressant qu'une marche de Silène ou un triomphe de Bacchus, et sa brosse ravie en a fait cette scène étrange, qui, pour le caractère, la véhémence, l'intensité et la crudité de rendu, n'a pas d'analogue dans la peinture.

En contraste avec ces figures brutales, aux tons bistrés, avec ces haillons fièrement drapés, aux nuances délavées et terreuses, Velazquez s'est appliqué à modeler de son pinceau le plus moelleux, le plus savant, rien qu'à l'aide d'écarts de valeurs à peine perceptibles, le torse éclairé en pleine lumière du *Baco* et celui de l'acolyte, présenté par l'épaule, fuyant en un audacieux raccourci et que caresse et voile de demi-teintes transparentes l'ombre légère et tremblotante de la treille. L'art du peintre, dans ces deux morceaux de nu, est extrême : ces chairs, blondes et souples, produisent absolument l'illusion, la sensation même de la vie. L'effet de ces clairs morceaux est tel qu'il fait paraître plus dures et plus violentes toutes les parties environnantes.

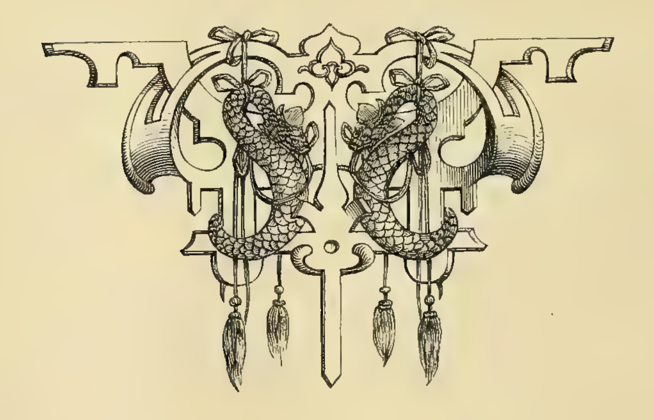
Quant aux colorations, elles sont ce qu'elles devaient être en un pareil sujet, sobres et mâles. Le jaune de la casaque du soldat agenouillé,

le rose et le blanc pur d'un bout de draperie jeté sur les genoux du *Baco* et l'éclat rayonnant des nus mettent seuls, au milieu des larges teintes neutres, rousses, brun rougeâtre, noires ou grises qui les enveloppent, des notes claires et résonnantes.

L'effet général, habilement ménagé, est surprenant; la partie gauche de la composition, frappée de la pleine lumière, est particulièrement saisissante, tant le relief, la matérialité des formes y acquièrent de vérité et de force. Seul, l'homme accroupi au premier plan, que l'ombre — à dessein obscurcie par l'artiste — modèle à contre-jour, fait tache dans le franc et beau parti de l'éclairement; on sent trop que cette silhouette d'un rouge assourdi n'est là que comme un repoussoir destiné à exalter, à faire éclater les blancheurs, les délicatesses de modelé des deux torses. Notez cela. C'est la dernière concession que fera Velazquez aux artifices de pratique. Désormais il poursuivra et réalisera cette autre grande nouveauté dans l'école : la vérité, la sincérité, jusque dans l'expression de la lumière et du clair-obscur.

PAUL LEFORT.

(*La suite prochainement.*)



LA FABRIQUE DE PORCELAINE

DU BUEN-RETIRO[1]



HARLES III, roi des Deux-Siciles, fonda en 1736 la célèbre manufacture de porcelaines de Capo di Monte, dans l'intention, à ce que rapporte Larruga dans ses *Mémoires* (IV-212), d'imiter les produits de Meissen[2]. Des essais préliminaires eurent lieu au palais du roi, sous la direction de Louis Schepers, issu d'une famille belge, et l'on assure que le souverain y travailla en personne. Vu l'âge avancé de Schepers, son fils Gaétan fut chargé de diriger la nouvelle fabrique avec le concours du peintre Jean Cassela. L'établissement jouit durant vingt-quatre années d'une réputation européenne, et ses ouvrages prirent rang immédiatement après ceux de Saxe.

A son avènement au trône d'Espagne, en 1759, Charles III résolut

1. L'intéressante notice dont nous publions la traduction est due à la plume très compétente de M. Juan-F. Riano, professeur à l'École de diplomatie de Madrid. Elle a paru dans l'Annuaire de l'institution libre d'enseignement pour 1879.

2. La manufacture de Capo di Monte s'attacha d'abord à reproduire les décors des porcelaines de Chine et du Japon; mais elle abandonna bientôt cette voie pour créer un art purement indigène et napolitain, qui se caractérise par l'élégance des formes, par le modelé délicat des reliefs représentant soit des sujets classiques et mythologiques, soit des coraux, soit des plantes, des coquillages, empruntés à la flore et à la faune de la Méditerranée. Tout cela est en pâte tendre et diffère essentiellement des porcelaines de Meissen, tant par un goût particulier que par la nature de la matière employée. — Le véritable Capo di Monte a toujours été rare. Les nombreuses contrefaçons modernes exécutées à Doccia ne peuvent, quoique sorties des anciens moules, donner une idée de sa perfection.

d'envoyer à Madrid cinquante-trois artistes de Capo di Monte avec tout le matériel de la fabrication[1], et ordonna d'y chercher un endroit convenable pour la construction d'une fabrique de porcelaine. Le roi débarqua à Barcelone le 17 octobre de la même année. De là il se rendit à Saragosse, où il s'arrêta plus de quatre semaines, à cause d'une maladie de la reine et des infants, et ne put arriver à Madrid avant le 9 décembre. Dans l'intervalle, de nombreux messages furent échangés entre le monarque et don Richard Wall, marquis de Squilace et comte de Valparaiso, relativement à l'arrivée des ouvriers et au prompt établissement de la manufacture. Telle fut l'activité déployée à ce sujet que, dix jours après l'entrée de Charles III dans sa capitale, il avait entre les mains les plans de l'édifice, qu'il approuva le 28 décembre, prescrivant de commencer les travaux sans aucun délai.

L'emplacement désigné joignait l'ermitage de San-Antonio dans les jardins du Buen-Retiro, non loin de l'observatoire astronomique. L'architecte était Charles-Antoine de Borbon. De race nègre et capturé avec cinq autres esclaves par le célèbre marin Barcelo, il avait été envoyé à la reine mère, à Naples, et consacré par Charles III à la carrière des beaux-arts. L'édifice coûta onze millions et demi de réaux, et les frais d'exploitation s'élevèrent annuellement à deux millions de la même monnaie.

La manufacture entra en activité en 1760. Gaétan Schepers, assisté des artistes italiens et de dix jeunes gens choisis parmi les meilleurs élèves de l'Académie de San-Fernando, prit la direction artistique. Larruga nous apprend que « Gaétan échouait dans la plupart des fournées, moulages et autres opérations, chose qui l'étonnait beaucoup, puisqu'il possédait assurément à Madrid la même habileté qu'à Naples ». Ce genre d'accidents se renouvela pendant toute la durée de l'établissement; cependant on les surmonta, et les produits se perfectionnèrent avec plus ou moins de rapidité. Les mécomptes provenaient généralement de rivalités entre les ouvriers nationaux et les ouvriers étrangers.

Un des premiers ouvrages menés à terme, et le plus important que la manufacture exécuta, est le revêtement en porcelaine du cabinet connu sous le nom de *la China*, qui se trouve au palais d'Aranjuez. Production du sculpteur Joseph Gricci[2], il représente une série de figures

1. M. le baron Davillier dit que le personnel conduit en Espagne se composait de deux cent vingt-cinq artistes, ouvriers, etc., et qu'il ne fallut pas moins de quatre bâtiments pour transporter le matériel (*L'Espagne*, p. 744).

2. Joseph Gricci, sculpteur du roi Charles III et directeur en 1766 de l'Académie de San-Fernando, mourut à Madrid vers l'an 1769. On conserve dans cette Académie



GROUPE EN PORCELAINE DU BUEN-RETIRO.

(Palais de Madrid.)

japonaises entourées de plantes, de fleurs exotiques et d'une multitude d'oiseaux et d'autres animaux, le tout en haut relief. Sans parler des difficultés matérielles d'un pareil travail, la perfection du dessin et du modelé, la grâce et la beauté de l'ensemble en font une véritable œuvre d'art, et l'on peut affirmer qu'il n'existe rien de comparable en Europe. On lit près de la porte d'entrée, sur une plaque, le nom de l'auteur et la date de 1763 ; au plafond, dans un cartouche, le millésime 1765, probablement l'année de l'achèvement de la décoration[1]. Moins remarquable, quoique pareillement d'une grande magnificence, est un autre cabinet également recouvert de porcelaine, au palais royal de Madrid[2]. Parmi les pièces isolées, les meilleures, sans contredit, sont la pendule et les vases qui ornent un des salons du même palais.

Les groupes, les services de table, les vases décorés de peintures et généralement tous les objets manufacturés au Buen-Retiro durant les

un David tenant à la main la tête de Goliath, qui passe pour son meilleur ouvrage. (Cean Bermudez, *Diccionario historico de los mas illustres professores de las bellas artes en Espana*, II, 235.)

1. La manufacture napolitaine a fait un revêtement analogue en porcelaine dont lady Blessington donne la description suivante, citée par Marryat dans son *Histoire des poteries, faïences et porcelaines* : « Un des salons de Portici attira plus particulièrement notre attention. Le plafond et les murs sont couverts de plaques de la plus belle porcelaine de l'ancienne et célèbre manufacture de Capo di Monte, dont les échantillons sont aujourd'hui devenus si rares. Ces plaques sont ornées de paysages et de groupes peints d'une manière admirable, et encadrées de guirlandes de fleurs de grandeur naturelle, des couleurs les plus riches et les plus variées, en relief, entremêlées d'oiseaux au plumage éclatant, d'écureuils et de singes; le tout en porcelaine. Les lustres et les cadres des glaces sont également en porcelaine. L'effet est singulièrement beau. Le parquet de ce salon était autrefois recouvert, comme le plafond et les murs, de porcelaine du même style; mais on dit que le roi, à l'époque où il fut forcé de quitter Naples, avait eu l'intention d'emporter toutes les décorations de ce salon, dont il n'a eu le temps que d'enlever les plaques qui recouvraient le parquet. » (Traduction de MM. le comte d'Armaillé et Salvetat, II, 277.) — Le salon de porcelaine est resté à Portici jusqu'en 1865, époque de la cession de cette résidence royale au domaine; les plaques furent alors détachées et transportées à Naples, avec un lustre magnifique, où elles ornent actuellement une pièce du palais de Capo di Monte.

Le cabinet d'Aranjuez continue la tradition de la fabrique mère. En effet, le nom italien du modeleur Gricci dénote un artiste de Capo di Monte émigré en Espagne. Commandé sans doute pour rappeler à Charles III le souvenir du salon de Portici, ce merveilleux ouvrage était déjà renommé au siècle dernier. Don Antonio Pons le cite avec admiration dans son *Viaje de Espana*, publié en 1776 (I, 234), et, de nos jours, M. le baron Davillier en a parlé à peu près dans les mêmes termes (voir son voyage en Espagne dans le *Tour du Monde*, XX, 275).

2. Le cabinet du palais de Madrid est d'une époque plus récente que celui d'Aranjuez et d'un style différent.

trente premières années étaient, sans exception, destinés à la famille royale, ou envoyés en cadeaux aux cours étrangères. Cette circonstance explique leur rareté dans les collections privées. A la mort de Charles III, la vente n'en fut pas permise ; mais, à partir du mois de janvier 1789, des magasins s'ouvrirent au public, et l'on installa temporairement une factorerie, rue du Turc. L'entrée de la manufacture a toujours été interdite, ainsi que l'attestent les plaintes des voyageurs. Townsend, par exemple, qui visita Madrid en 1786, dit que les ordres à ce sujet étaient tellement sévères, qu'il lui fut impossible de se procurer l'autorisation d'y pénétrer, et qu'il ne rencontra aucune personne ayant obtenu cette faveur[1]. Un voyageur français, son contemporain, confirme le fait, et ajoute que les productions de la fabrique « ne peuvent encore se voir que dans le palais du souverain ou dans quelques cours d'Italie auxquelles il les envoie en présents[2] ». Je n'ai connaissance que d'un seul permis de visite, accordé en 1800 au citoyen Alquier, envoyé de la République française[3].

La manufacture appliqua les divers procédés usités ailleurs pour la fabrication de la porcelaine, et produisit des objets de pâte dure, de pâte tendre, de biscuit, tantôt blancs, tantôt en couleur, avec dorure et glaçure, suivant le caractère des pièces. Elle employa des kaolins et des terres de l'étranger et de la Péninsule, dépensant de fortes sommes en essais de matières premières du pays, lesquelles devinrent l'objet d'une étude particulière dès le début de l'exploitation[4]. Malgré l'opinion alors répandue et appuyée par Larruga, qu'elle imitait le Saxe, le fait n'est nullement exact. Il est possible qu'on l'ait tenté, mais la matière employée est d'une teinte différente, et les applications qu'elle recevait sont décidément de caractère italien, tant sous le rapport de la forme que sous celui du décor, plus libres et en général d'un art plus fin que les porcelaines saxonnes. Je n'ai rien vu de cette dernière provenance qui puisse soutenir la comparaison avec aucun détail du cabinet d'Aranjuez.

1. *Journey through Spain,* I, 278.

2. *Nouveau voyage en Espagne,* par de Bourgoing, I, 232.

3. Le secret était gardé tout aussi rigoureusement lorsque le comte Alexandre de Laborde parcourut l'Espagne (voir son *Itinéraire descriptif*, publié en 1809, III, 141, et IV, 331).

4. La porcelaine dure du Buen-Retiro n'a été fabriquée qu'après la mort de Charles III et diffère des autres par un caractère spécial qui la rapproche de celle de Vineuf en Piémont. Elle a pour base, non le kaolin, mais la magnésite ou silicate de magnésie, qu'on tirait de la colline de Vallecas, près Madrid, et qu'on mêlait avec une argile plastique. La glaçure était obtenue par le felspath de Galice (Brongniart, *Traité des arts céramiques,* II, 424).

En réalité, la porcelaine du Buen-Retiro présente un aspect particulier qui la distingue entre toutes.

Durant les dernières années du siècle passé et les premières du siècle actuel, on imita avec beaucoup de succès les compositions de l'Anglais Wedgwood, où des figures et des ornements en biscuit blanc se détachent en relief sur un fond bleu azur mat[1]. En 1803, on commença aussi à abandonner la manière italienne pour employer les formes et les modes de fabrication de la manufacture de Sèvres. Ce changement fut la conséquence de la nomination aux fonctions de directeur de Barthélemy Sureda, qui s'était initié à Paris, au prix de grands sacrifices, ainsi qu'il le dit lui-même dans ses écrits, aux procédés de cette manufacture, alors la plus célèbre de l'Europe, et qui ne pouvait manquer de les appliquer en se chargeant de l'établissement du Buen-Retiro[2].

On peut considérer les travaux comme ayant pris fin en 1808. La décadence était déjà sensible durant les dernières années du règne de Charles IV, et l'arrivée des Français décida de sa ruine. La situation de la manufacture, aux confins de Madrid, ayant une importance stratégique, ses bâtiments furent armés de batteries et occupés par des soldats, qui détruisirent le laboratoire de chimie et les tailleries de pierres dures[3]. On continua cependant à travailler quelque peu la porcelaine sous le roi Joseph, jusqu'à l'occupation des postes français par l'armée anglaise, en 1812. La manufacture fut alors démantelée et détruite sans raison, sous le prétexte de réduire à l'impuissance un fort ennemi[4].

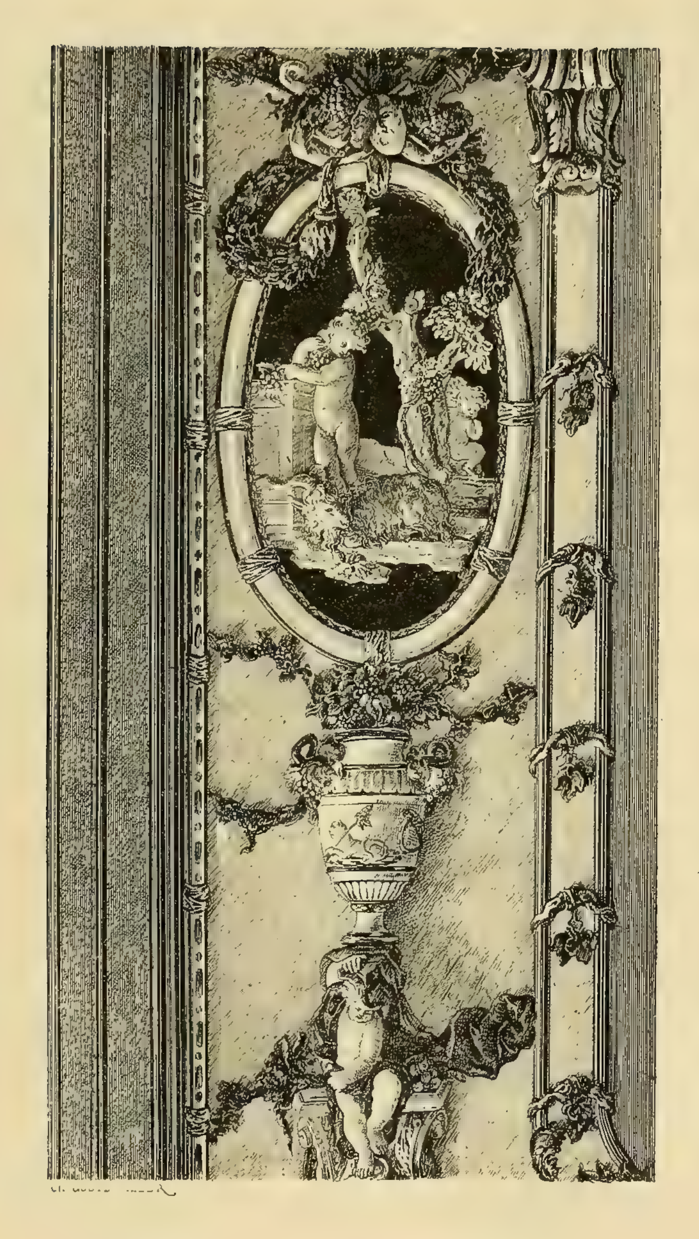
1. Ces imitations du Wedgwood et du biscuit de Sèvres n'ont pas la finesse des originaux.

2. Les porcelaines du Buen-Retiro peuvent se classer en trois groupes. Le premier comprend les pièces sorties de la manufacture depuis 1760 jusqu'en 1788, lorsque celle-ci suivait la tradition napolitaine et ne faisait que continuer Capo di Monte. Le deuxième groupe commence à la mort de Charles III et se compose d'imitations des porcelaines de divers pays, particulièrement de la porcelaine de Sèvres. Dans le troisième groupe viennent se ranger les spécimens dont les formes et le décor ont manifestement subi l'influence du goût espagnol.

C'est de la première et brillante période que datent les travaux les plus importants, mais les porcelaines des temps postérieurs sont encore traitées parfois avec une rare perfection. Certains vases ornés de miniatures à sujets pastoraux sont si finement peints qu'on les prendrait pour du véritable Sèvres. Comme type du troisième groupe nous citerons un vase exposé l'année dernière par M. de Liesville dans sa vitrine du Trocadéro.

3. L'auteur veut sans doute parler de l'atelier de mosaïque créé par Charles III et dont les produits étaient réservés au souverain, comme ceux de l'industrie porcelainière (*Nouveau Voyage en Espagne*, I, 132; De Laborde, *Itinéraire descriptif*, III, 141).

4. Le 10 août 1812, le roi Joseph évacua Madrid en laissant au Buen-Retiro, trans-



REVÊTEMENT EN PORCELAINE DU BUEN-RETIRO.

(Cabinet du palais de Madrid.)

La fleur de lis, avec des variantes de grandeur, de forme et de couleur, a été la marque constante de l'établissement depuis son origine[1]; mais on rencontre aussi le monogramme de Charles III, composé de deux CC croisés, ou les initiales des artistes, et parfois *Madrid* en abrégé, avec ou sans la couronne royale. Les initiales des artistes peuvent s'interpréter à l'aide de la liste des noms transcrite ci-après, tels que *Cayetano* ou *Carlos Fumo, Salvador Nofri, Felipe Gricci, Pedro Antonio Giorgi*, etc.

J.-F. Riaño.

Traduction et notes de Frédéric Fétis.

LISTE DES ARTISTES EMPLOYÉS A LA MANUFACTURE DE 1759 A 1808.

DIRECTEURS.

Bonicelli (Jean-Thomas), 1759.
Bonicelli (Dominique), 1786-1796.
Cristobal de Torrijos, 1797.
Sureda (Barthélémy), 1804, 1808.

CHEFS DE LA FABRICATION.

Schepers (Gaétan), 1759.
Gricci (Charles), 1759, 1795.
Gricci (Philippe), 1785-1802.
Forni (Antoine), 1802.

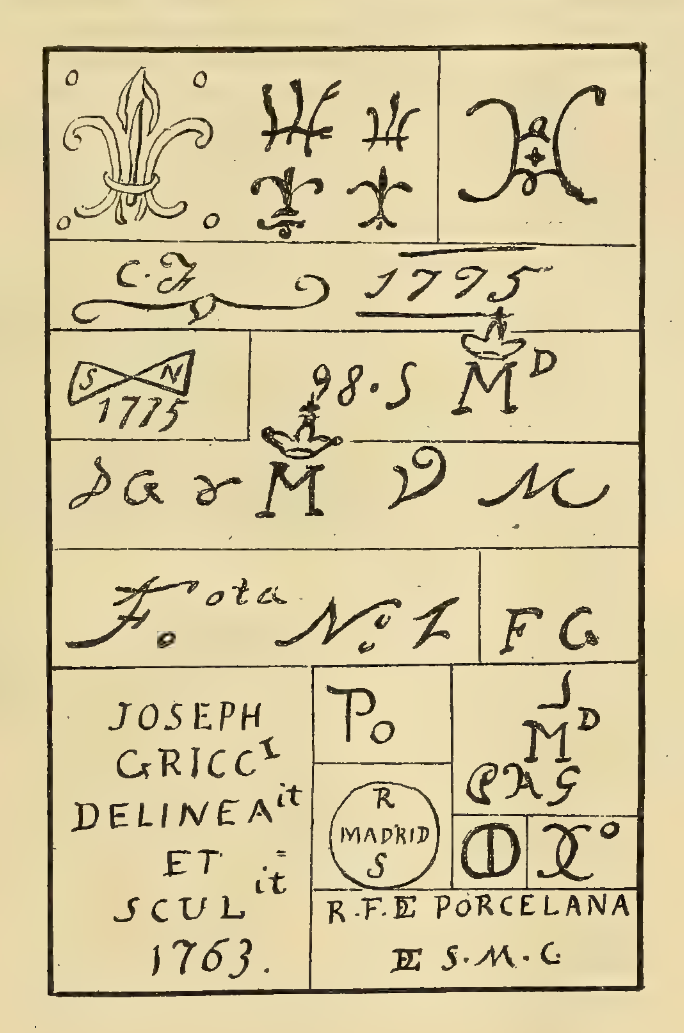
formé en citadelle, une garnison qui fut forcée de se rendre à lord Wellington, faute d'eau potable. Mais le retour offensif des armées françaises ne permit pas aux Anglais d'occuper longtemps la capitale : avant d'en sortir, le général Hill fit sauter les fortifications du Retiro et ruina de fond en comble la manufacture, le 30 octobre de la même année.

Malgré les protestations de certains écrivains d'outre-Manche contre ce qu'ils appellent des calomnies d'*afrancesados*, il est certain que l'opinion publique en Espagne accuse les Anglais d'avoir anéanti par jalousie commerciale un établissement rival de leurs usines céramiques. (Voir Madoz, *Diccionario geografico-estadistico-historico de España*, X, 906.)

1. Du temps de Charles III, la fabrique de Capo di Monte marqua tous ses produits de la même manière. Le signe estampillé sur les plus anciens échantillons est une fleur de lis mal formée.

MODELEURS.

AGREDA (Étienne), 1759-1808.
AVILA (Zéphirin de), 1799-1808.
AVILA (Jean de), 1788-1808.
BAUTISTA (Baptiste de), 1759.
BAUTISTA (Gaétan), 1785.
BAUTISTA (Jean-Lopez), 1799-1808.
BENEDICTIS (Gaétan), 1785-1802.
BENINCASA (Michel), 1778-1808.



MARQUES DIVERSES DE LA PORCELAINE DU BUEN-RETIRO.

BENINCASA (Vincent), 1785.
BERGAR (Alphonse), 1764.
BESCIA (Jean), 1759.
BORBON (Jérome), 1802.
BORBON (Janvier), 1784-1808.
CARAVIELO (Michel), 1785.
CHAVES (Alphonse), 1766.
CHAVES (Juste), 1785.
ESPLORES (Philippe), 1759.
ESTEBE (Antoine), 1778-1808.
FLORES (Joseph), 1785.
FORNI (Paul), 1759.

Francholy (Ange), 1766-1808.
Francholy (Joseph), 1804-1808.
Francholy (Louis), 1785.
Frate (Charles), 1785-1802.
Frate (Fernand), 1785-1802.
Frate (Joseph), 1785.
Frate (Paul), 1759-1785.
Frates (Jean), 1794-1808.
Frates (Bernard), 1773-1808.
Frates (Mathieu), 1797-1808.
Frates (Mathieu), 1788.
Frates (François), 1764-1808.
Fumo (Basile), 1759-1797.
Fumo (Charles), 1759.
Fumo (Gaétan), 1759.
Fumo (Joseph), 1759-1799.
Fumo (Macédone), 1759-1764.
Fumo (Philippe), 1785-1802.
Fumo (Barnabé), 1802.
Giorgi (Pierre-Antoine de), 1759-1785.
Giorgi (P. Antoine), 1760-1808.
Giorgi (Charles), 1785-1808.
Giorgi (Ambroise de), 1759.
Giorgi (Antoine), 1795-1808.
Gricci (Joseph), 1759-1769.
Gricci (Étienne), 1759.
Guijarro (Denis), 1798-1808.
Llorente (Manuel, 1764-1785.
Morelly (Antoine), 1759-1785.
Nofri (Sauveur), 1759-1785.
Nofri (Juste), 1778-1808.
Nofri ou Noferi (Jean), 1802.
Ochogavia (Manuel), 1764.
Palmerani (Dominique), 1795-1808.
Palmerani (Ange), 1799-1808.
Penaba (Joseph), 1793-1808.
Rocco (Vincent), 1791-1808.
Rocco (Barthélemy), 1763-1808.
Rodriguez (Antoine), 1797-1808.
Sancho (Denis), 1788.
Santorum (Joseph), 1759.
Sorrentini (Fernand), 1785-1808.
Sorrentini (Raphaël), 1785.
Sorrentini (François), 1802.
Valentin (Joseph), 1779-1808.
Valentin (Michel), 1785.

PEINTRES.

Alonso (François), 1764.
Boltri (Janvier), 1759-1788.
Brancacho (Dominique), 1762-1803.
Brancasio (Xavier), 1759.
Branga (Ignace de), 1800-1808.
Camaron (Joseph), 1802.
Castillo (Fernand del), 1740-1777.
Coco (Joseph del), 1759.
Cruz (Marien de la), 1807-1808.
Domen (Charles), 1785.
Donadio (Nicolas), 1759.
Giorgi (Michel), 1761-1802.
Giorgi (Pierre-Antoine), 1802.
Martinez (Antoine), 1764.
Martinez (Pierre), 1796-1808.
Nani (Marien), 1759-1804.
Peshorn (Georges), 1788-1802.
Provinciale (Antoine), 1759.
Quiros (Jean-Joseph), 1802.
Remini (Charles), 1759.
Romero (Jean-Baptiste), 1800-1802.
Rubio (Joseph), 1799-1808.
Semini (François), 1759.
Soriano (Joachim), 1799-1808.
Sorrentini (Joseph), 1759-1802.
Sorrentini (Fernand), 1759.
Sorrentini (Paul), 1764-1808.
Sorrentini (Gabriel), 1769-1808.
Sorrentini (Manuel), 17851-802.
Torre (Joseph de la), 1759.
Torre (Nicolas de la), 1759-1802.
Torre (Rnphaël de la), 1759.
Torre (Jean-Baptiste de la), 1759-1785).
Torre (François de la), 1779-1808.
Torre (Joseph de la), 1785-1802.
Torre (François de la), 1796-1808.
Torre (Julien de la), 1802.
Tlasquez (Castor), 1807-1808.

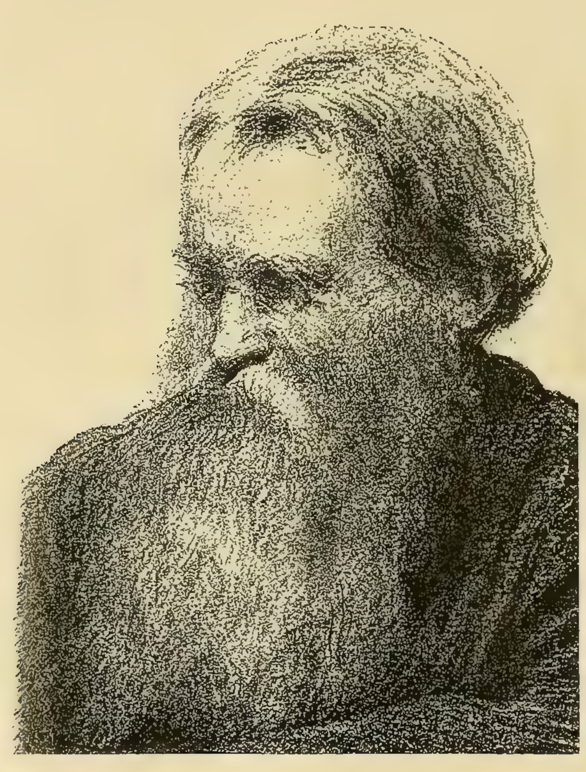
FABRICANTS.

Agreda (Manuel), 1805-1808.
Bautista (Jean), 1785-1808.
Bautista (François), 1802.
Bautista (Sébastien), 1802.
Chevalier (Pierre), 1759-1763.
Escalera (Joseph), 1781-1808.
Perche (Jaime-Victor), 1803-1809.
Vivien, ouvrier français, 1803-1809.



EDWIN EDWARDS

PEINTRE ET AQUAFORTISTE



Edwin Edwards, qui vient de mourir à Londres, le 15 septembre dernier, à l'âge de cinquante-six ans, mérite d'autant plus qu'on parle de lui en France, qu'il a été en Angleterre un des plus actifs soutiens et des plus utiles partisans de notre jeune art français.

Si, de son côté, il fut souvent flatté des éloges et des encouragements qu'il a dus à nos artistes, plus d'un parmi ceux-ci pourrait témoigner que l'anglais a largement payé sa dette de reconnaissance.

C'était un homme fort distingué qu'Edwin Edwards, bon écrivain, très instruit, versé dans la connaissance des littératures française et allemande.

Sa vie est singulière et curieuse. Né à Farmingham, dans le comté de Suffolk, il reçut une excellente éducation, tant en Angleterre qu'à Paris, et de bonne heure il embrassa la profession légale. Il fut un avoué ou un avocat (*proctor*) auprès de la Cour des Doctors Commons, puis,

à la suppression de cette institution, auprès de la Cour de l'Amirauté, et il écrivit deux importants ouvrages sur l'histoire des lois anglaises. Malgré l'application et la supériorité qu'il apportait dans l'exercice de sa profession, son existence ne fut pendant longtemps qu'une lutte, une lutte contre le goût et la vocation de l'art. Très bon musicien, grand joueur de flûte, grand amateur et solide connaisseur en tableaux et en dessins, il ne put y tenir à la fin.

Sa charge de proctor près la Cour des Doctors Commons lui avait été rachetée moyennant une convenable pension. Il se décida à renoncer complètement à ses affaires de la Cour de l'Amirauté, pour se consacrer à l'art seul.

Tous ses amis combattirent vivement sa détermination. Il était tard pour s'engager, disaient-ils, dans une voie où le succès se gagne avec tant de peine. Une seule personne l'encourageait : c'était Mme Edwards.

Un voyage dans le Tyrol, en 1859, enthousiasma Edwards ; le paysage, la couleur lui faisaient entrevoir une série d'aquarelles à exécuter ; sa résolution se fortifia, et, au retour, il se mit à travailler avec acharnement.

Ce fut, je crois, vers 1860 qu'il se lia, dans une académie de dessin, avec un jeune peintre nommé Ridley, qui avait habité Paris, et qui, bientôt, le mit en relations avec M. Legros et M. Whistler.

En 1861, M. Legros étant venu passer quelques jours à Sunbury-sur-Tamise, village situé près de Londres et où Edwards possédait une jolie maison, apporta des plaques de cuivre et, devant son hôte, grava des eaux-fortes. Ce fut pour Edwards la source d'un nouvel enthousiasme ; il courut à Londres et y acheta tout le matériel de l'aquafortiste, y compris la presse. Il ne tarda pas à exécuter sa première planche sérieuse, les *Marronniers de Burgate*, et vint à Paris pour la faire imprimer. C'est alors qu'il se lia avec M. Fantin-la-Tour. Un peu plus tard, il connut intimement M. Jacquemart, M. Bracquemond, M. Bonvin. Les éloges qu'il reçut de ces artistes distingués le comblèrent de joie.

Les *Marronniers de Burgate* furent reçus au Salon de la même année et mentionnés dans la *Gazette*. Cette planche, par sa netteté, sa vigueur, sa finesse, son caractère d'étude non seulement attentive mais passionnée, est restée une des plus intéressantes de son œuvre.

Désormais, il se livra à la fois à l'eau-forte et à la peinture, se levant à trois heures du matin, pendant plusieurs étés, pour travailler et pour surprendre la nature dans sa fraîcheur matinale. Je me rappelle Edwards dans son canot, sur la Tamise ; Mme Edwards tenait les rames. Lorsqu'on

était revenu à la maison, elle tirait les épreuves des planches avec un soin, un amour que ne connaîtra jamais le plus habile des imprimeurs.

La maison de Sunbury devint un sanctuaire de l'eau-forte. Quiconque y passait — je parle des artistes, bien entendu — gravait sa planche et en général c'était un portrait d'Edwards, comme celui que fit son ami Keen, et de Mme Edwards, comme dans l'eau-forte où M. Fantin-la-Tour les représenta tous deux au piano. Edwards entraîna même ses belles-sœurs dans la peinture et les fit se pencher sur la plaque de cuivre.

En 1865, Edwards exposa de nouveau à Paris; en 1866, la *Gazette* a publié de lui la gravure des *Mines de Botallack*, qu'accompagnait un article de M. Burty, parlant de l'artiste à propos de la Royal Academy et à propos d'un cahier de trente eaux-fortes que celui-ci venait de faire paraître.

En 1868, sous la signature A. W., la *Gazette* contenait un autre article sur Edwards, à propos d'une série de cinquante planches mise au jour par un jeune éditeur et marchand de tableaux, aujourd'hui retiré du commerce sinon mort, M. Holloway.

La plupart de nos aquafortistes ont été les amis ou les commensaux d'Edwards, MM. Rajon, Waltner, Brunet-Debaines entre autres, et je pense qu'il a dû leur faciliter les relations de travail qu'ils ont conservées avec l'Angleterre.

Il fut un des plus actifs organisateurs et des plus ardents soutiens de l'Exposition du *Blanc et Noir*. Il en était juré et *hanger*, c'est-à-dire un des *placeurs* (proprement, *suspendeur*). C'est lui qui insista pour que les Français fissent partie du jury de cette exposition et qui obtint la nomination de MM. Jacquemart et Lhermitte au titre de jurés.

Edwards a encore été un des fondateurs du Hogarth-Club, et, très préoccupé de l'histoire de l'art anglais, il recueillit des matériaux pour cette histoire, mais surtout relatifs à la vie et aux travaux d'Old Crome, le célèbre peintre de Norwich, dans le comté de Suffolk, le propre pays d'Edwards, et pays fertile en paysagistes, puisque Constable et Cotman y sont nés, eux aussi. Edwards a beaucoup peint et aquafortisé aux environs de Londres, puis dans le pays de Cornouailles et, pendant les dernières années de sa vie, dans le comté de Suffolk.

En 1869, il exposa derechef à Paris, et à côté des siennes parurent les gravures de son élève et ami, M. Heseltine. Il envoyait au Salon sa superbe et colossale planche, intitulée *Londres vu de l'observatoire de Greenwich*, planche qui a reparu à l'Exposition universelle de 1878, où on l'a beaucoup remarquée.

Edwards fut un des chauds partisans de l'art dont l'objectif est

la vie moderne. Son esprit observateur l'attachait à cette voie.

Sur la fin de sa carrière, j'entends par là depuis 1870 environ, ses idées étaient fort arrêtées sur la direction de son œuvre personnelle, et aujourd'hui l'on s'aperçoit enfin qu'il voulait élever une sorte de monument géographique et ethnographique à l'Angleterre, peindre et graver une exacte et typique représentation de son pays ou au moins de certaines parties de son pays.

Il est des côtes, dans le Cornouailles, qu'il a pour ainsi dire relevées roche par roche, et il aurait terminé une complète et étonnante *monographie* du comté de Suffolk, si la mort ne l'avait interrompu. On peut remarquer que, dès le début de ses travaux, ses arbres sont des arbres anglais, ses terrains des terrains anglais. En voyant la naïve, simple et rigoureuse fidélité de ses eaux-fortes, on avait plusieurs fois crié à la photographie. C'était plutôt le haut sentiment d'un primitif qui le conduisait, et l'on croirait souvent retrouver dans ses planches des accents pareils à ceux d'un Dürer, d'un Van der Weyden, d'un Botticelli.

Dans ses voyages, Edwards remarqua combien les vieilles auberges ont conservé un caractère pittoresque, comme elles sont heureusement situées et se rattachent au type des divers cantons. Il conçut l'idée d'un livre sur ces *Vieilles Auberges de l'Angleterre*. Un voyage en Hollande le confirma dans son opinion sur ces témoins hospitaliers des anciennes choses, des anciens personnages et même, pourrait-on dire, des anciens paysages. Il *écrivit son texte à l'eau-forte*, sur de grandes pages in-folio qu'il parsema de dessins à la pointe : routes, barrières, cours, toitures, enseignes, lanternes, coins de villages. Cette œuvre lui prit beaucoup de temps et lui coûta une extrême fatigue. Il n'a pu l'achever. La première partie seule en a été terminée.

Pour mieux travailler et ne point s'interrompre en hiver, Edwards s'était fait construire une *petite maison de verre*, une sorte de cabane vitrée qu'il transportait dans la campagne, et où, par les temps de neige, tandis qu'il peignait et dessinait en costume de voyageur polaire, Mme Edwards, dont le dévouement a toujours été infatigable, essuyait la buée qui à chaque instant se déposait sur les vitres.

En toutes choses, il apportait l'enthousiasme et la naïveté, les meilleures facultés pour persévérer et s'ancrer dans ses opinions et ses œuvres. Un trait qu'il faut noter, c'est l'adoration qu'il inspirait aux enfants. Quelques-uns parlaient de lui après plusieurs années, quoiqu'ils ne l'eussent vu qu'une fois. La bonté accompagnait la fermeté sur cette figure à grande barbe.

La peinture a beaucoup occupé Edwards. Elle lui a donné de la peine.

A la fin, il avait atteint la souplesse et il a laissé quelques morceaux charmants, empreints du même sentiment que ses eaux-fortes. Ce sont néanmoins celles-ci qui, pour nous, doivent le mieux établir sa réputation.

Une pieuse loyauté a toujours mené sa main; sa manière simple, nette, exacte, contraste singulièrement avec le traité traditionnel de l'eau-forte, où tout est en couleurs, en effets, en oppositions, en ragoûts lumineux; aussi, plus d'une fois, n'est-il compréhensible qu'aux artistes supérieurs. Plus d'une fois aussi, un excès de naïveté et la franchise de ne point dissimuler sa gaucherie devant certaines difficultés que les *chiqueurs* escamotent habilement peuvent choquer ceux qui demandent, et non sans raison, à l'art de ne paraître qu'en vêtement complet ou adroitement rapiéceté, sans trous ni effilochures.

Ses eaux-fortes sont très nombreuses; elles montrent un esprit original et sincère, assez sincère pour emprunter aux plus forts sans craindre de perdre sa personnalité, qui est si marquée. Ce que je préfère dans son œuvre, ce sont justement les paysages, qu'on peut appeler par-dessus tout anglais, où les coteaux, les lignes des champs, celles des rivières, les groupes de maisons ont été saisis dans leur physionomie avec une admirable vérité, et je suis heureux que la *Gazette* puisse joindre à cet article un exemple de pareil paysage à l'eau-forte. C'est une vue de *Ninehead*, petit port du comté de Somerset. Cette vérité, cette fidélité sérieuse et candide est à mes yeux d'un prix supérieur; elle me révèle un être au sentiment profond, amoureux de la terre natale comme d'une maîtresse, et chantant chacun des grains de sa chair ainsi qu'autant de perfections. Chez de grands paysagistes, le chant amoureux est plus large, plus sonore, plus puissant, plus exalté; mais je ne connais point d'autre homme qui ait cherché dans le paysage ce que celui-ci y a trouvé : le portrait ému, attentif, religieux, allant parfois jusqu'à l'enfantillage superstitieux.

Le gouvernement français, il y a quelques années, a acheté une collection des eaux-fortes de ce maître, qui n'est point un grand maître, mais dont l'art est un grand exemple.

Mme Edwards prépare une exposition des œuvres de son mari à la Dudley-Gallery.

Edwin Edwards ira à la postérité, non seulement par ses œuvres, mais aussi par ses amitiés. On se rappelle le magnifique tableau où M. Fantin-la-Tour a peint les portraits de l'artiste et de sa femme.

DURANTY.



Imp. Cadart. Paris.
Gazette des Beaux-Arts.

CHAM



C'EST avec raison que l'on n'a plus aujourd'hui, à l'égard de la caricature, l'indifférence que l'on professait trop volontiers autrefois pour cet art si éminemment français. Les esprits lourds et moroses seuls continuent à le mépriser ou à le railler, un peu, il est vrai, à la manière du renard de La Fontaine. Un caricaturiste peut être un grand artiste : Hogarth, Cruishank, Gavarni et Daumier l'ont bien prouvé. Aussi ne devons-nous point laisser disparaître du monde artistique, sans lui consacrer quelques lignes de souvenir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, un artiste aux œuvres et au nom duquel s'est attachée, depuis longtemps, en France, une grande popularité, Cham, le caricaturiste du *Charivari*, de *l'Illustration*, de *l'Univers illustré* et du *Monde illustré*.

Cham a été, dans son genre, une personnalité dont le souvenir restera certainement. Quand un homme a eu assez d'esprit et de talent pour égayer et intéresser toute une génération, il n'a point à craindre de disparaître, du jour au lendemain, dans un oubli absolu. Le nom de Cham survivra en même temps que ceux de Gavarni, Daumier et Henry Monnier, tenu en moindre estime sans doute, mais aussi populaire. Si le caricaturiste qui vient de mourir n'a point eu la verve satirique et mordante du premier, la profondeur de pensée des deux autres, il a su néanmoins donner à son œuvre considérable un caractère particulier, l'esprit, qui suffit pour en faire un œuvre original et digne d'être conservé. Il ne rappelle non plus ni Hogarth, ni Cruishank, ni aucun caricaturiste étranger. Il n'a imité ni Charlet, ni Granville, ni les Hollandais, et nous doutons qu'il ait jamais songé à étudier, pour s'en inspirer, les

satires de Holbein ou les caricatures des vases peints de la collection Campana. Cham ne procède que de lui-même, de son tempérament particulier. C'est un vaudevilliste très gai, toujours en excellente santé d'esprit et de corps, qui n'a d'autres soucis et d'autres prétentions que de faire rire, d'égayer par un mot charmant, par un trait spirituel ou par une charge de bon aloi.

On a prononcé, à propos de Cham, le mot d'humouriste; c'est une erreur que l'on a commise, à notre avis : l'épithète est impropre. L'auteur de l'*Assemblée nationale comique*, le caricaturiste du *Charivari*, n'est rien moins qu'humouriste, dans l'acception exacte de ce terme, que l'on prodigue un peu à tort et à travers, sans le connaître exactement. Cham n'a point la verve fantaisiste, capricieuse, bizarre, mélangée de misanthropie, de foi et de scepticisme, qui constitue la caractéristique de l'humouriste véritable. Tout en amenant le sourire sur vos lèvres, son inspiration ne vous fera jamais passer sur le corps ce frisson singulier que l'on éprouve en face des ironies sanglantes de Gavarni et de Daumier, et qui agite parfois jusque dans la moelle des os. N'allez point lui demander, dans ses caricatures sur les événements et les hommes du jour, de la philosophie, du sentiment ou une impression morale quelconque; vous éprouveriez une déception complète. Il ne se préoccupe ni de tirer une leçon sociale ou philosophique des uns ni de faire une critique sévère des autres; mais leurs défauts et leurs aspects risibles ne lui échappent point, et il les met en relief avec un grand talent et beaucoup d'à-propos. Cham a le rire du corps, mais rarement celui de l'âme, qui sont aussi différents l'un de l'autre que les larmes le sont de l'affliction véritable. Parcourez la longue série de ses productions, mais particulièrement son œuvre principale, l'*Assemblée nationale comique*. Vous y rencontrerez des pages charmantes, pleines d'intérêt, où il a fait preuve d'une grande originalité de composition et d'un esprit endiablé. Parfois il vous fera rire aux larmes avec un croquis de physionomie, avec l'esquisse d'une scène parlementaire; mais vous n'y trouverez rien qui rappelle l'*Enterrement de Lafayette* ou quelque autre des scènes émouvantes des *Juges d'avril* ou des *Masques de 1831*, de Daumier. Les personnages qu'il met en scène dans sa comédie-vaudeville, qui tient moins des *Nuées*, d'Aristophane, que de la *Foire aux Idées*, de Clairville, sont plus risibles que ridicules. En dessinant Persil, d'Argout, Prunelle, Molé, de Polignac, etc., Daumier définissait d'un trait de plume le caractère et le tempérament de chacun d'eux et parfois le stigmatisait par une charge sanglante. Cham, plus galant, ne s'attaque à Thiers, à Proudhon,

à Lamartine, à Victor Hugo, à Marrast, à Louis Blanc, qu'au sujet de leur costume, de leurs habitudes, de leur maintien à la tribune ou sur les bancs de l'enceinte législative. Rarement il se permet une allusion méchante à leur rôle politique, et néanmoins il met tant d'esprit à représenter Lamartine en volcan vomissant une pluie d'étoiles; Louis Blanc, debout, près du verre d'eau des orateurs, qui le surpasse de toute la hauteur de la cuillère traditionnelle; Pierre Leroux en homme-chien; Thiers en Dumanet; Proudhon en cacique de foire; Jules Favre en roquet, etc., que vous ne songez point, en pensant à ses devanciers, à trouver que la critique est trop anodine ou bien légère. Vous avez ri, lui sachant même gré de sa bonhomie et de son indifférence politique; la médiocrité et la prétention en matière d'art satirique sont si aisément ridicules et ennuyeuses.

La plupart des prédécesseurs de Cham ont créé des types synthétisant, par leur expression et leur caractère générique, une époque ou une classe sociale; lui n'a esquissé que des individus présentant simplement une entité pittoresque ou grotesque, et sur les lèvres desquels il s'est contenté de mettre des boutades d'esprit, des reparties plaisantes ou des fantaisies comiques. Daumier a inventé *Robert Macaire;* Henry Monnier, *Joseph Prudhomme;* Gavarni, la *Lorette* et le *Lion;* Cham n'a trouvé que le *Voyou* de Paris, création purement fantaisiste et sans signification sociale. Personne, avant lui et après lui, n'a su certainement en dessiner d'une manière plus pittoresque la lèvre railleuse, le front plein d'impudence, la tête hérissée et les vêtements déchiquetés en dents de scie, comme la cape de don César de Bazan. Mais ce personnage n'intéresse que par ses allures excentriques et son langage comique; ne personnifiant rien, il ne peut nous émouvoir. C'est qu'avant tout Cham n'a jamais été qu'un sceptique élégant, un rieur à froid, un mystificateur incessant, dont les exploits sont et demeureront légendaires. Dans toutes ses œuvres, politiques ou fantaisistes, il a apporté une indifférence profonde au point de vue de la moralité, qui doit être le but de tout grand caricaturiste. Était-il libéral, républicain ou réactionnaire? Nul ne le saurait dire exactement. Il a été tout à la fois, en même temps, à toute époque; riant de tout et de tous, non point comme Figaro de peur d'en pleurer, mais par tempérament de rieur. Sans demander, il est vrai, à la grossièreté et à la licence des éléments de succès, et sans avoir jamais blessé personne, il a simplement amusé toute une génération, qui lui en doit de la reconnaissance.

Au point de vue purement artistique, Cham a une valeur incontes-

table. Ce n'est pas sur les productions hâtives et multiples de ses dernières années qu'il faut le juger; le plus souvent il y est médiocre et même parfois mauvais. Mais dans ses premières œuvres, dans les *Représentants en vacances*, dans l'*Assemblée nationale comique*, etc., il a fait preuve d'un véritable talent de dessinateur; il a le coup de crayon d'une sûreté rare, et l'on reconnaît facilement qu'il avait reçu une éducation artistique sérieuse. Avant de se lancer dans la carrière du journalisme du crayon, il travailla en effet, pendant quelques années, dans les ateliers de Paul Delaroche et de Charlet. Sa longue série des Revues comiques des salons et expositions artistiques montre qu'il avait un goût très sûr et très délicat, et que les choses d'art étaient moins indifférentes à ce sceptique que les choses de la politique. Ces revues sont fort intéressantes à feuilleter, même aujourd'hui que l'attraction de l'actualité en est disparue. D'un trait de plume, le caricaturiste critique spirituellement, et bien rarement avec inexactitude, les défauts et les imperfections d'une œuvre. Combien de jugements formulés par des écrivains plus graves étaient moins justes et méritaient d'être moins écoutés!

Cham a produit avec une grande fécondité. Cette fécondité, qui n'a jamais eu d'intermittence pendant les quarante ans que l'infatigable caricaturiste est resté sur la brèche du journalisme, et la persistance du succès qui a accueilli ses productions, sont une preuve qu'il y avait là, pour le justifier, un talent véritable. Il prodiguait son esprit dans toutes les publications spéciales qui réclamaient sa collaboration précieuse. Ses principales séries de dessins sont : les *Souvenirs de garnison*, les *Impressions de voyage de M. Boniface*, les *Mélanges comiques*, les *Nouvelles Charges*, la *Grammaire illustrée*, l'*Assemblée nationale comique*, les *Croquis de printemps et d'automne*, *En carnaval*, *Soulouque et sa cour*, les *Cosaques*, etc.

Cham (dont le véritable nom patronymique était celui de vicomte Amédée de Noé) est mort âgé de soixante ans et a été inhumé le 9 septembre, au cimetière Montmartre, à Paris.

MARIUS VACHON.



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE)



Le Cavalier a conté encore qu'un prélat, ayant eu avis qu'il voulait le représenter dans un endroit de comédie, le vint prier de ne le pas jouer; qu'il voulut bien lui complaire, mais que, comme la pièce était de la connaissance particulière du Pape et de quelques autres considérables de la Cour, il en fit commencer l'histoire; mais, aux cinq ou six premiers mots, le fil en fut interrompu par la chute d'une muraille, qu'il avait disposée à cet effet, et ne s'en dit rien davantage.

Après avoir rapporté ces choses pour divertir Sa Majesté, qui témoignait y prendre plaisir, M. de Créqui a parlé ensuite d'une belle statue à vendre, qui est dans une maison particulière près de Farnèse[2]; le Roi a dit qu'il l'achèterait volontiers. Le Cavalier a dit que c'était le *Méléagre*[3], ouvrage grec et fameux; que, quand il serait retourné à Rome, il tâcherait de trouver quelque chose de beau pour orner à Sa Majesté une couple de chambres; puis s'est retiré avec son fils et Mathie, qui étaient aussi là avec lui. Sortant, il a rencontré la Reine qui allait voir le Roi, laquelle lui a fait beaucoup d'accueil. Il s'est encore arrêté à voir les bustes et les statues, et si longtemps que la Reine est ressortie et lui a dit en passant que mercredi elle s'en irait voir son buste. J'oubliais à dire que Monseigneur le Dauphin[4] est aussi venu voir le

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71; t. XIX, p. 283, et t. XX, p. 273.

2. Près du palais Farnèse.

3. Aujourd'hui au musée du Vatican.

4. Le dauphin Louis n'avait pas encore cinq ans, étant né le 1er novembre 1661.

Roi, conduit par Mme Arsan[1]. Le Cavalier la voyant grosse et puissante comme elle est, il m'a dit à l'oreille : *Non è pericolo che il Delfino faccia roversciare il vascello, che gli è qui a canto*[2].

J'ai remené le Cavalier à l'hôtel Mazarin, et revenu chez moi, j'ai su de mon frère que M. Colbert l'avait envoyé querir le matin, et lui avait demandé si sa santé et son inclination lui permettaient de travailler au Louvre, pour avoir soin de l'exécution des dessins du Cavalier; qu'en cas qu'il fût en disposition et volonté de cela, il le proposerait au Roi, qui, sans doute, l'aurait agréable. Mon frère m'a dit qu'il lui avait répondu qu'il tiendrait cela à grand honneur.

L'après-dînée, nous avons été ensemble à l'hôtel Mazarin, où nous avons su que le Cavalier était allé avec le signor Mathie chez M. de Lionne. Nous l'y sommes allés trouver; il en examinait les défauts de la maison, et cherchait à y remédier. Vigarani y était, qui nous a dit que le gros pavillon construit de neuf, vers la grande écurie, ruinait avant que d'être achevé. Nous avons de là été aux Carmes déchaussés, et ramener l'abbé Butti, puis en ramenant le Cavalier, ayant vu du monde à la porte de M. de Colbert[3], il y est descendu et a été sur-le-champ introduit dans son cabinet. D'abord il lui a dit que le matin il avait eu l'honneur de voir le Roi et de l'entretenir longtemps de choses particulières, mais qu'il savait bien qu'aucun de ceux qui étaient présents ne les avait mieux conçues que Sa Majesté; s'est mis à parler de son bon esprit, ce qui a été renchéri par M. Colbert, qui a dit que jamais on n'a vu un plus beau sens naturel, ni qui connût mieux le bon de quelque chose que le Roi; qu'il l'avait remarqué non seulement dans les choses qui sont de l'office du Roi, mais dans toutes les autres; que, quand il se propose dans le Conseil une affaire sur laquelle il y a neuf ou dix avis différents, jamais le Roi ne manquait à choisir le bon ; que dans une matière comme les finances, où il ne devrait pas être fort instruit, il avait des clartés admirables et dont il était étonné ; qu'elles avaient été plus difficiles il y a deux ou trois ans; que, dès ce temps là, il y prenait toujours le bon parti ; qu'avec cela il avait une fermeté non pareille, qui ne relâchait pour quoi que ce fût ; qu'il se faisait un plan dans les affaires et le suivait pied à pied, sans jamais se détourner à droite ni à gauche, et qu'il le suivait des dix années de suite[4]; que Sa Majesté même présentement travaillait à des choses dont elle ne verrait jamais l'entière exécution, et dont l'on ne tirerait l'avantage que cinquante ans après sa mort : savoir est le rétablissement des forêts ; qu'à présent l'on était obligé en France de recourir aux étrangers pour les bois nécessaires à la construction des vaisseaux, et que Sa Majesté pensait à mettre les forêts en un état qu'on ne fût réduit à l'avenir à cette nécessité; qu'avec cela le Roi avait une chose bien singulière, c'est que Sa Majesté ne laissait aucune inquiétude à

1. L'*État de la France*, de 1665, mentionne parmi les femmes de chambre dont la fonction était de veiller le Dauphin « la demoiselle Marguerite Baron, dite Arsan, et la demoiselle sa fille. »

2. « Il n'y a pas de danger que le *Dauphin* fasse chavirer le vaisseau qui est là à côté de lui. »

3. Ce qui prouvait que Colbert était à Paris.

4. En 1665, Louis XIV n'avait que vingt-sept ans.

ceux qui le servaient bien, et que lui, M. Colbert, n'en avait aucune de l'esprit du Roi dont il était assuré, en le bien servant, comme du sien propre; que, quand il serait quinze jours sans voir Sa Majesté, il n'en serait pas moins en repos d'esprit qu'en le voyant tous les jours deux fois. Le Cavalier lui a dit que cela était la récompense que promettent ceux qui nous exhortent à servir Dieu, disant qu'il voit toutes nos actions, qui, étant bonnes, nous laissent un repos qu'on n'a point ou rarement en servant les hommes.

Après, M. Colbert a dit qu'il fallait que le signor Mathie posât les alignements du Louvre, pour ce que le Roi irait les voir mercredi, et puis a dit au Cavalier que Sa Majesté s'était aperçue la dernière fois qu'il était bien fatigué. Il en est demeuré d'accord et a dit que le travail d'après le naturel fatiguait de sorte, épuisant les esprits, qu'il semblait qu'on eût été bâtonné; qu'outre cela il y avait une quantité de monde extraordinaire, que ce n'est pas qu'il ne fût accoutumé à travailler devant le monde, mais la quantité de gens augmente le chaud, qui est grand en ce temps-ci.

Le vingt-quatrième août, jour de saint Barthélemy, j'ai trouvé le matin le Cavalier à la messe aux Petits-Cordeliers irlandais[1]. Quand il en est sorti, il m'a dit qu'il faisait un vilain temps, qu'il était enrhumé, qu'il avait peur, s'il allait à l'air, qu'il n'en fût incommodé; que, pour ce sujet, il ne pouvait pas aller à Maisons. Je lui ai reparti qu'il n'y fallait pas aller s'il n'en avait pas envie. L'abbé Butti est arrivé, qui l'a sollicité d'y aller, et son fils aussi, mais ils n'y ont rien gagné, et a persisté qu'il ne bougerait de Paris. Ayant vu cela, j'ai écrit un billet, afin que M. Colbert en fût averti, ayant dit le jour précédent qu'il viendrait conférer aujourd'hui avec le Cavalier, laquelle conférence s'était remise sur le projet d'aller à Maisons. Sur les quatre ou cinq heures, M. Colbert est venu, qui l'a trouvé travaillant. Le Cavalier lui a dit qu'il avait la permission du curé et que c'était moi qui l'avais demandée; que, d'ailleurs, il l'avait du Pape de travailler deux ou trois heures aux jours de fêtes et dimanches, pourvu que le travail n'allât pas jusques à la sueur.

M. l'abbé d'Effiat[2] était venu un peu auparavant, et, admirant la belle prestance[3] du Roi, le Cavalier lui a dit : que, d'abord qu'il avait vu Sa Majesté, il avait remarqué cette action en elle, et qu'elle lui était si ordinaire que, toutes les fois qu'il venait, il se mettait de lui-même en place avec une pareille attitude. M. Colbert a parlé ensuite de la grande ressemblance, qu'elle était telle qu'en la présence du Roi même on ne la pouvait désirer plus grande. Le Cavalier a reparti à cela que c'était un parangon trop désavantageux à un ouvrage de sculpture et à un de peinture même, quoique celle-ci fût aidée de toutes les mêmes couleurs du naturel, que de lui opposer ce naturel où est la vie et le mouvement. Il a conté, à ce sujet, que Daniel de Volterre, travaillant un jour à une *Pallas*, et lui peignant un écu au bras, qu'il imitait d'après un écu d'acier, Michel-Ange arriva et le trouva dans une honte et un dépit extrême de ne pouvoir donner à son ouvrage les éclats et la splendeur

1. Leur couvent, comme il est dit plus loin, était situé près de l'hôtel Mazarin.

2. Jean Ruzé d'Effiat, abbé de Saint-Sernin de Toulouse, frère de Cinq-Mars, mort le 19 octobre 1698.

3. Il y a par erreur *présence* sur le manuscrit.

qu'avait cet écu qu'il imitait; qu'il le pria de vouloir lui-même donner quelques coups à cet endroit de son tableau. « Michel-Ange, a-t-il dit, qui avait considéré que l'imitation était aussi grande qu'elle pouvait l'être dans l'art, lui répondit qu'il le ferait, mais qu'il sortît; qu'il ne voulait pas prendre les pinceaux devant lui. De fait, lorsqu'il fut dehors, il ne fit rien qu'ôter cet écu du lieu où il était et le retourner, et à quelque temps de là, ayant rappelé Daniel de Volterre, il lui fit voir l'ouvrage, lequel lui sembla tout autre, ne voyant plus le naturel en parangon[1]; et, tout étonné, il demanda à Michel-Ange comment il avait pu faire et les couleurs dont il s'était servi. Durant quelque temps, il refusa de le lui dire, puis enfin avoua qu'il n'avait pas touché les pinceaux et n'avait rien fait que retourner cet écu. »

M. Colbert demanda après cela au Cavalier s'il voulait voir quelques tapisseries qui étaient tendues dans l'appartement d'en haut. Ayant dit qu'il le voulait bien, l'on passa par la galerie basse, où l'on ne s'arrêta guère, n'y ayant buste ni statue qui vaille. Le Cavalier dit seulement que, pour bien voir des statues, il faut que la lumière vienne d'en haut, que cette galerie n'était bonne que pour des bustes; qu'à la Rotonde[2], qui avait été bâtie pour y mettre les figures de tous les dieux, qu'on n'y avait laissé qu'un seul jour, tout au plus haut de la voûte, qu'aussi tout ce qui était vu dans ce temple, soit statues, soit hommes ou femmes, paraissait beaucoup plus beau qu'en tout autre lieu. M. Colbert dit qu'au contraire, en France, les dames ne fuyaient rien tant que ces jours d'en haut, qui leur font, à ce qu'elles s'imaginent, paraître les yeux enfoncés; qu'ayant été dans un lieu où le jour fait cet effet, elles n'y retournent jamais. Le Cavalier a reparti que le jour d'en haut est si naturel et si nécessaire que, si l'on prend le soir une chandelle et qu'on la mette sur le plancher, à peine reconnaît-on les gens ni se connaît-on soi-même. Il n'a trouvé dans la galerie haute, ni dans les chambres, que trois ou quatre bustes et un très petit nombre de tableaux qui vaillent. Il ne s'est guère arrêté à en considérer qu'un de M. Poussin, dont les figures sont grandes, duquel il a dit : *Questo è bel quadro*[3]. J'ai pris la parole et ai reparti qu'il y avait plus de quarante ans qu'il était fait. *Non importa, è dipinto e colorito a modo di Titiano*[4]. Il a regardé, après, plusieurs tapisseries entre lesquelles il y en avait des *Actes des apôtres* réduites au quart ou autres moins que celles du Roi. Il a dit : « Cela est toujours beau, quoique médiocrement bien exécuté. » Il y avait d'autres tentures que je jugeai être d'Holbein. Il a ajouté : *Che tenevano del fiamingho*[5]. Après qu'on a été redescendu, M. Colbert a pris le Cavalier et son fils en particulier et s'est promené avec eux seuls dans la galerie basse trois bons quarts d'heure, et puis il s'en est allé, et le Cavalier, en attendant que le carrosse du Roi, que j'ai envoyé querir, ait été arrivé, s'est entretenu avec l'abbé Butti. Ensuite nous sommes allés à Saint-Barthélemy[6]. En y allant, nous avons trouvé une si grande foule

1. C'est-à-dire : ne voyant plus l'écu comme objet de comparaison.
2. Au Vatican.
3. « C'est un beau tableau. »
4. « Qu'importe. Il est peint et coloré à la manière du Titien. »
5. « Qu'elles se rapprochaient du style flamand. »
6. Église paroissiale près du Palais.

de monde devant la maison du lieutenant-criminel[1], qu'on ne pouvait presque passer. C'est que le matin lui et sa femme avaient été assassinés par deux voleurs, à qui ils refusèrent vingt pistoles qu'ils leur étaient allés demander.

Au sortir de Saint-Barthélemy, l'on a remené l'abbé Butti. En revenant à l'hôtel Mazarin, j'ai dit au Cavalier que je jugeais que M. Colbert avait grande envie que le seigneur Paule demeurât en France. « Il m'en a parlé en effet, a-t-il répondu, et de plusieurs autres choses, lesquelles il pousse bien avant. » A l'égard de son fils, il m'a avoué que ce serait le perdre, qu'il avait besoin de lui pour son instruction, qu'il promettait, à la vérité, de réussir, mais qu'il ne réussirait pas, s'il était éloigné de lui. Je lui ai reparti qu'il fallait qu'il demeurât lui-même, et que le Louvre était son enfant, pour lequel il devait avoir autant d'amour que pour les autres, rien ne pouvant servir davantage à son honneur ni l'éterniser dans le monde comme sera ce grand ouvrage. Il m'a répliqué que, quand il est parti de Rome, il avait dit à Sa Sainteté que pour tout le mois d'août les ouvrages de Saint-Pierre n'avaient pas besoin de sa présence; que, s'il demeurait davantage, ils en recevraient du dommage; que, pendant qu'on travaillerait ici aux fondations, il est inutile qu'il y soit; que, quand l'on commencera à élever, il y pourrait bien servir. J'ai dit qu'en tout temps il y était nécessaire ou utile au moins; qu'il n'y avait jamais eu une meilleure occasion ou une meilleure rencontre que du Roi pour le Cavalier, et du Cavalier aussi pour le Roi; qu'il semblait qu'ils eussent été faits l'un pour l'autre. Il a dit avec modestie qu'il n'était rien, mais qu'il tâcherait toujours de faire plus qu'il ne dirait; que telle était son humeur; qu'il avait demandé à voir le Roi vingt fois pour son buste, à deux heures par jour; que Sa Majesté n'avait encore été que quatre fois; que dans peu le visage serait achevé entièrement; qu'ainsi l'on verra qu'il a bien plus fait que dit. Il m'a ajouté qu'il a une telle estime du Roi que, s'il avait été roi, il y a trente ans, connaissant Sa Majesté comme il fait, il la serait venu servir; que, si je l'eusse vu travailler dans ce temps là, j'aurais été étonné de la confiance avec laquelle il maniait le marbre; qu'à présent il n'y va que tâtonnant, et n'a appris depuis ce temps-là qu'à connaître qu'il ne sait rien, ce qu'il ne savait pas alors. Je lui ai reparti que c'est que [plus] l'homme avance par son expérience, et mieux il connaît que l'art est plus parfait que l'ouvrier, et qu'il ne peut jamais mettre dans la matière l'excellence de son idée, qui est de nature divine; qu'au reste, il avait de grandes grâces à rendre à Dieu de l'avoir fait le premier du siècle dans sa profession; que ceux qui suivront celui-ci ne verront peut-être point d'occasion si grande que celle qui s'offre à lui; qu'il est de sa gloire de la ménager. Il m'a reparti que le P. Oliva s'était servi de ma pensée même pour le persuader à venir, et lui avait dit que, comme les grands princes doivent faire recherche des hommes qui ont du talent, aussi les hommes de talent doivent-ils aller au-devant des grandes occasions et les ménager. Je lui ai confessé que ce nous était un bonheur de ce qu'il était venu en France, que nous aurions dépensé des millions et que cela n'aurait servi qu'à notre honte. Il m'a dit qu'on aurait suivi l'ou-

1. Le lieutenant-criminel Tardieu, si connu par les vers de Boileau. Sa femme Marie Ferrier était fille du ministre protestant de Montpellier, Jérémie Ferrier, qui, après avoir abjuré, devint conseiller d'État. — Voyez plus loin à la date du 27 septembre.

vrage sur le vieux dessin. Je lui ai reparti que, si l'on l'avait suivi, il y aurait eu même à dire, mais qu'on s'en était déjà éloigné, et que, par les autres choses qu'il voyait qu'on avait faites ailleurs, il pouvait juger combien il avait déjà été perdu d'argent; que cette considération devait l'obliger de rester ici. Il m'a expliqué qu'il avait affaire à Rome pour une année, que durant les fondations il n'avait que faire ici, qu'il pourrait bien revenir, qu'il se sent et connaît son tempérament, que Dieu peut le faire vivre encore dix ans; que, s'il revenait, ce serait pour demeurer toujours en France; qu'il amènerait sa femme et ses enfants; qu'il se fait beaucoup d'ouvrage en dix



RÉDUCTION EN BRONZE DU LOUIS XIV EN CIRE D'ANTOINE BENOÎT.

années. Je lui ai dit que le Roi était le premier de la monarchie qui avait aimé les arts. Il a ajouté que, quand même un roi n'aimerait pas un art ou une science en laquelle un homme est singulier[1], il ne doit pas laisser pour cela de l'attirer à son service, à cause de la réputation que cela lui donne dans le monde. J'ai continué et dit que Léonard de Vinci avait été appelé en France par François Ier, qui l'avait tant aimé qu'il mourut entre les bras de ce grand prince[2], qui en faisait une estime singulière, quoique ce fût un homme qui n'était que dans la spéculation des choses et n'agissait guère.

1. *Singulier,* unique, excellent.

2. On sait aujourd'hui que cette tradition est erronée. Léonard mourut au château de Clou près Amboise, le 2 mai 1519, et à cette date François Ier était avec sa cour à Saint-Germain-en-Laye.

« Ajoutez, a-t-il dit, qu'il vieillissait sur un ouvrage. » La preuve, ai-je répondu, est que nous ne voyons rien ici de lui que quelques tableaux imparfaits. Il a dit que, pour peindre des cheveux, il était des six années, « et le Corrège, ai-je fait, n'était qu'une heure et avec quatre coups de pinceaux faisait tout le même effet, à considérer leur ouvrage de la distance nécessaire pour le bien voir. »

Le vingt-cinquième, jour de saint Louis, au matin, j'ai trouvé le Cavalier travaillant à son buste. « C'est, m'a-t-il dit, en vertu de la permission du curé de Saint-Germain. » Je lui ai demandé quand il aurait affaire du carrosse. Il m'a dit qu'il suffisait qu'il fût à vingt-deux heures [1]. Ayant retourné l'après-dînée avec Mme de Chanteloup, il l'a reçue avec ses gaietés ordinaires, et m'a dit que M. le comte d'Harcourt ne faisait que de sortir et qu'il avait été fort aise de voir un homme de si grande réputation. Mme de Chanteloup se mettait à l'entretenir, mais il ne l'entendit point, ni elle lui, de sorte que l'entretien n'a guère duré et s'en est allée. Le soir, nous sommes allés aux Jésuites de la rue Saint-Antoine. En revenant, il m'a demandé comment on traitait M. le comte d'Harcourt. Je lui ai dit d'altesse. « Jésus ! m'a-t-il reparti, je ne le savais pas. » Il ne lui avait donné que de l'excellence. Sur cela, il m'a prié de lui en faire ses excuses ou bien de les lui faire faire par son secrétaire ; puis a ajouté : « Je l'irai voir et le traiterai d'altesse. » Il m'a dit ensuite qu'il serait bien aise de voir de ces portraits de cire dont M. le légat lui avait parlé. J'ai dit que c'était un nommé Benoît [2] qui les faisait, qui demeurait au quartier de l'abbé Butti. « Je m'imagine, a-t-il dit, *che è cosa di donne* [3]. Je serais néanmoins bien aise d'y aller avant vendredi. »

1. Les heures en Italie se comptent à partir du coucher du soleil.

2. Antoine Benoît, célèbre faiseur de portraits en cire, peintre et valet de chambre du Roi, et « son unique sculpteur en cire colorée » (comme il est dit dans son acte de décès), membre de l'Académie, mort le 8 avril 1717 à quatre-vingt-huit ans. L'abbé de Marolles a dit de lui dans son *Livre des peintres :*

C'est Antoine Benoît, de Joigny, de Bourgoigne,
Qui fait toute la cour si bien au naturel,
Avecque de la cire où se joint le pastel,
Que de la vérité l'âme seule s'éloigne.

On conserve de lui au musée de Versailles un remarquable médaillon en cire représentant Louis XIV à soixante-huit ans. Nous donnons ici un dessin d'une réduction en bronze de la cire représentant Louis XIV. — Voyez la *Notice du musée de Versailles,* par Eud. Soulié, n° 2167 et diverses pièces publiées par MM. de Montaiglon, Guiffrey et Chabouillet dans les *Nouvelles archives de l'art français,* 1872, p. 301 et 306.

3. « Que c'est chose de dames. »

LUDOVIC LALANNE.

La suite prochainement.)



MUNICH

ET L'EXPOSITION ALLEMANDE



MON cher directeur et ami, c'est bien une ville de peintres que Munich; elle regorge de marchands de tableaux, et, non contentes de l'exposition du Palais de Verre, les Sociétés d'artistes y entretiennent deux autres expositions, la première sous les arcades du Jardin du palais, et la seconde dans le temple grec qui fait face à celui qu'on appelle la Glyptothèque, de sorte que cette cité a de quoi occuper un critique d'art.

Il y a deux Munich, l'ancien et le nouveau ; l'ancien est plein d'un étourdissant rococo, à travers lequel on a cherché à raviver un peu de moyen âge; le second est une ville créée par l'érudition, armée d'un terrible compas.

Je crois qu'il faut bien concevoir les joies qu'éprouva l'Érudition à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe, lorsqu'elle sentit qu'elle commençait à voir clair dans les choses de l'histoire et de l'archéologie, qu'elle comprenait et le sens et les formes de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance. Naturellement, le temps où elle vivait, le XVIIIe et le XIXe siècle, n'ayant rien d'archaïque, ne comptaient pas et ne méritaient aucun intérêt. Elle voulut réaliser son savoir, se montrer à elle-même les richesses qu'elle possédait, et elle décréta qu'elle bâtirait une ville où, de Phidias à Michel-Ange, elle referait un spécimen de tout ce qu'avaient fait les âges précédents. Elle rencontra un jeune prince, aimable et beau, artiste et poète, aux yeux vifs, avec une jolie moustache et une jolie barbiche. C'était le roi Louis; ils s'éprirent l'un de l'autre, et de leur union sortit le nouveau Munich grec, pompéien, byzantin, gothique, florentin et anglais, où, devant les propylées athéniennes, les basiliques orientales, les palais quatrocentistes, passent des tramways, des fiacres, et se dressent des kiosques à journaux avec d'autres kiosques destinés à des usages moins intellectuels.

Vous me pardonnerez, n'est-il point vrai, de me laisser entraîner à la fable et à l'allégorie dans ce milieu de fresques et de sculptures symboliques, allégoriques, philosophiques.

Au premier abord, en voyant parmi les fresques de la Nouvelle-Pinacothèque, celle qui représente la fonte de la *Bavaria,* je crus assister à une scène qui représentait la résurrection de l'Érudition. Elle sortait des régions inférieures où elle avait été enterrée durant des siècles, et de sa grosse tête minervienne, que savants et artistes

s'apprêtaient à fendre à coups de maillet, allait jaillir la ville de Munich. Mon illusion était explicable.

Ce mouvement a été fort grand, et le roi Louis se proposa d'éclipser l'époque de Cimon et de Périclès, où, en moins de cinquante ans, Athènes et une partie de la Grèce se couvrirent de monuments. Les monuments d'Athènes et de la Grèce danseraient dans une seule rue de Munich, et l'on serait confondu de la profusion d'architectures, de peintures et de sculptures rangées en lignes droites dont en moins de trente ans on a accablé cette ville, si l'on ne songeait que la construction s'y fait en mauvaises briques recouvertes de mortier, que les sculptures sont le plus souvent des applications en pâte, et que la fresque, avec ses dessins sommaires massés carrément, coloriés de façon que leurs traits forment les tons d'ombre, pouvait s'exécuter à la course.

Hippolyte Fortoul, bouche béante, écrivit deux volumes d'admiration sur ce grand mouvement, et il n'eut pas tort. Nous ne faisons autre chose qu'agir dans le même esprit, partout en Europe, avec notre reproduction de plus en plus minutieuse, exacte, savante, des styles du temps passé.

Une belle mascarade en costumes de l'antiquité et du moyen âge, présidée par le roi Louis à Rome vers 1820, préluda à l'entreprise qu'allait soutenir un pédantisme naïf et enthousiaste.

Aujourd'hui la chose paraît glaciale, et le temps lui-même semble se comporter envers ces tentatives comme le dernier des critiques, car il efface les fresques, ronge les sculptures, écaille les enduits des murs, troue les plafonds et tourne en dérision tous ces beaux décors en montrant leur envers et leur dessous misérables. A peine l'œuvre est finie, et déjà l'on n'a plus devant soi qu'une friperie d'édifices.

C'est même un spectacle lamentable que celui de ces frontons, de ces tympans, de ces panneaux pelés, lavés, rongés, où l'on n'aperçoit plus qu'un brouillis de couleur éteinte, un lacis de lattes ou une tache de mortier.

Je regrette beaucoup que les fresques de Kaulbach, peintes par Nilson, aient disparu. C'était de la barbare imagerie d'Épinal, sur une colossale échelle, collée tout autour de la Nouvelle-Pinacothèque, mais c'était aussi une entreprise hardie, neuve, croyante que cette célébration du monde moderne, et elle m'allait au cœur, comme bien vous le pensez.

Et il y a eu un élan assez sauvage dans tout ce monde. C'est en sauvage que Cornelius, avec sa nourriture prise chez Goltzius, chez Jules Romain et chez Daniel de Volterre, avec ses contournements, ses élongements, s'est jeté dans la mêlée des *Dieux* et dans celle des *Troyens*, dont il a décoré les voûtes de la Glyptothèque. Schnorr a voulu renchérir par ses *Niebelungen* et est tombé souvent en plein ridicule.

Cependant, ils ont tous mieux réussi sur le terrain du moyen âge qu'avec l'antique. Les maisons, les églises, en Allemagne, sont ou couvertes ou remplies de peintures et de sculptures de cette époque, et les yeux de l'artiste, par conséquent, s'en imprègnent dès l'enfance. Il y a une robuste ampleur, une gravité naïve dans certaines fresques de Cornelius qui représentent des scènes de l'histoire bavaroise; il y en a autant dans certaines statues de Schwanthaler à la Résidence, qui sont des statues de princes gothiques.

Cependant encore, et soit dit en passant, je trouve que les Allemands, en voulant créer un type pour leurs figures générales allégoriques du moyen âge, celles enfin qui ne se rapportent pas à un instant déterminé de cette période, ont imaginé un type

lourd, arrondi, chargé en ajustements et d'aspect composite ; ils le répètent de tous côtés, dans leurs tableaux, leurs décors, leurs dessins d'illustrations, et, pour peu qu'il soit manié par des gens secondaires, il devient aussi ennuyeux, aussi maniéré que notre style troubadour de la Restauration, le style dit des chevaliers et châtelaines *de pendules*, où le gothique fantaisiste et indéterminé s'alliait si étrangement aux costumes de l'époque Henri IV.

Maintenant, si l'on entre à l'Exposition internationale, il faut reconnaître que ce grand mouvement est resté lettre morte. Il n'a rien engendré. C'est même dans un *palais de verre*, une construction de moderne ingénieur, un édifice conçu pour des besoins nouveaux et exécuté avec des matériaux nouveaux, que l'art est venu s'abriter. C'est significatif, lors même que la rencontre serait involontaire.

A l'Exposition internationale, il y a peut-être un peintre qui paraît s'inspirer de Cornelius, mais qui s'est trempé dans les colorations de l'école Piloty, par quoi il dénature la tradition de 1820, c'est M. Feuerbach, qui a une très grande réputation en Allemagne.

Il ne reste plus trace d'une influence des idées et des systèmes d'il y a trente ans. Il n'y a plus en présence que l'école historique et coloriste de M. de Piloty et le réalisme, qui l'entame de tous côtés ; le réalisme, depuis les simples et franches études du paysage jusqu'aux excentricités et aux recherches les plus hardies. Voilà ce qui ressort clairement de l'Exposition.

Kaulbach, non celui de 1830, mais celui de 1860, se mit au régime de la couleur et forma M. de Piloty, qui est devenu le roi de la peinture dans un tiers de l'Europe.

Et même, pour bien des gens, M. de Piloty et son école sont réalistes, à cause de l'exactitude qu'ils mettent aux costumes et aux accessoires, et parce qu'ils représentent des faits solennels ou anecdotiques, mais non des idées, des symboles, des théories.

Le Nord de l'Allemagne est plus réaliste que le Sud; mais partout il me semble clair que les paysagistes, sans qu'on s'en soit peut-être aperçu, auront joué un grand rôle dans la marche du réalisme.

Allant à la campagne, vivant dans les villages, ce sont eux qui ont amené les peintres de figures auprès des paysans, leur ont fait connaître des costumes et des mœurs pittoresques. Isolés le plus souvent, face à face avec la nature, les paysagistes obéissent à celle-ci, tâchent d'être vrais, et, de retour à la ville, encouragent chez les peintres de figures le sentiment et la recherche de la vérité. Les peintres de figures, au contraire, vivent bien plus dans les musées et sont portés à demander leurs colorations aux tableaux qu'ils y voient. Le grand paysagiste Rottmann, qui, d'une part, tient à Corot par la netteté de ses notations et, de l'autre, à Turner par ses entraînements vers certains effets de ciel, a exercé plus d'action sur la peinture de son pays et une action plus efficace qu'aucun des artistes du mouvement de 1820. Le paysage m'a paru toujours s'être soutenu avec quelque vitalité dans l'art allemand du XIX[e] siècle. Rottmann lui apporta la décision, la clarté, et lui rendit l'impulsion.

Le portrait a toujours été aussi une grande école de vérité et de puissance dans la peinture. On le dédaignait en 1820; depuis qu'on a recommencé à y croire, il a été un canal par où la vivacité, la vigueur, l'harmonie, le sentiment expressif ont coulé de nouveau à travers l'art. Dans le Sud, les grandes œuvres de M. Lenbach et de M. Canon ont poussé bien des jeunes gens vers la recherche, et aujourd'hui on aperçoit un élan bien marqué chez les portraitistes.

La plupart des peintres de genre font de la peinture cantonale, et toutes les opérations de leur esprit ont pour pivot le corsage chamarré des paysannes ou le gilet bariolé des paysans des diverses provinces où se conserve le vieux costume. Le Tyrol est le pays qui absorbe le plus grand nombre d'artistes. Ce groupe se relie à la fois à celui qui s'est ébranlé à Dusseldorf, sous la conduite de M. Knaus et de M. Vautier, et à l'école Piloty, d'où il est issu en partie.

Le réalisme de la redingote, le réalisme citadin, celui qui est en somme le plus décisif, a moins d'adeptes, mais déjà il gagne du terrain. Des monts-de-piété, des ventes à la criée, des cabarets, des ouvriers chargeant des chariots, des couples au piano se montrent çà et là. C'est le Nord qui apporte surtout cette tendance. M. Menzel guide la marche avec son admirable *Usine*. M. Paul Meyerheim, dont le talent grandit beaucoup, tient ensuite une place importante par son large tableau d'une Amazone qui va monter à cheval, tandis que ses enfants jouent sur un perron avec un chien. Il y a là-dedans force et fraîcheur, et cette toile fait penser en même temps à Courbet et à M. Carolus Duran.

Un cas bien curieux est celui de la peinture religieuse, où le réalisme s'intronise d'une façon très surprenante. Vous vous rappelez que, déjà l'an dernier à l'Exposition universelle, on avait été frappé par la belle *Cène* de M. de Gebhard, où le Christ et ses apôtres étaient certainement des professeurs et des étudiants allemands. Vous savez qu'en 1851 M. Menzel a dessiné une lithographie célèbre du *Christ parmi les docteurs*, composée avec des figures de juifs modernes, aux attitudes pleines de libre vérité. Aujourd'hui je vois à l'Exposition une sorte de copie de cette lithographie, seulement c'est une grande toile peinte à la Makart par M. R. Zimmermann ; un peu plus loin, dans un autre grand tableau, M. Liebermann a représenté le même sujet par un terrible petit gamin des rues qui se dispute avec des marchands de lorgnettes posés dans les attitudes abandonnées du chez-soi, œuvre fort curieuse et fort remarquable par la hardiesse et la franchise du *peindre*, mais outrée tout exprès pour forcer l'attention du public. Dans une autre salle, un tableau votif montre un monsieur et une dame d'aujourd'hui agenouillés devant la Vierge, et tous sur fond d'or; ailleurs, dans une *Fuite en Égypte*, conçue dans un grand sentiment de paix grave et recueillie, M. Thoma a mis toute une famille de ses amis, avec leurs costumes d'intérieur ou à peu près, rappelant, sous ce double rapport, ce que fait chez nous M. Cazin. Je pourrais citer encore d'autres exemples de l'esprit qui porte ainsi les artistes à reprendre l'idée de leurs ancêtres du xv[e] siècle, alors que ceux-ci mêlaient naïvement les bourgeois, leurs contemporains, aux saints, aux anges et aux personnes divines.

Le réalisme enfin a été mis dans la fantaisie et la poésie. Cet homme à l'art étrange qui s'appelle M. Böcklin a exposé un *Combat de Centaures* très fantastique, où tout est réalisé comme dans une scène d'après nature, et où les Centaures ont de vieilles trognes de chiffonniers. M. Trübner, qui a envoyé un *Combat de Centaures et de Lapithes*, suit la même voie. Dans son terrible *Infanticide*, où la coloration, l'atmosphère, le lieu, les gestes, la physionomie ont un ensemble si lugubre, si douloureux, M. Gabriel Max a peint un nouveau-né, dans toute la minutie de sa déformation et tout sanglant. M. Thoma, déjà nommé, peignant *la Sainte Famille au repos*, a imaginé une scène de bourgeois à la campagne avec leur âne, l'a placée dans un paysage merveilleux de simplicité, de vérité et d'impression, et a fait sortir de l'eau de petits génies qui viennent leur offrir je ne sais quels présents.

L'école Piloty forme le gros de l'Exposition, et, par ses ramifications, finit par en

constituer la moitié. Chacun, à Munich, qu'il soit élève direct ou qu'il ait travaillé latéralement, a été influencé par l'atelier Piloty. Mais aussi tous ceux qui sont doués d'initiative ont-ils voulu varier le procédé *central*, sans compter les dérivations inconscientes qui se produisent d'elles-mêmes.

Ces ramifications sont assez nombreuses. Il y a la branche Makart, qui roussit, rancit, entasse les étoffes et les personnages, cherche le ton riche et fort, et s'embourbe souvent dans des ombres boueuses. M. Keller et M. Zimmermann sont de cette branche : le premier a peint la *Bataille de Slanzkament*, où l'on voit le margrave de Bade s'emparer de la tente du séraskier turc; grande toile très riche, assez étoffée, intermédiaire à la manière de M. Matejko et à celle de M. Makart; le second est l'auteur du *Jésus* dont j'ai parlé plus haut. Il y a le rameau Diez et Brandt, où l'on s'en tient à une gamme noire, grise et brune, nourrie, agréable par la fermeté et la souplesse, et qui se blondit fort délicatement sous le pinceau de M. Diez. Ces deux artistes très distingués se vouent aux reîtres; M. Brandt y ajoute des Cosaques et des Tartares; il a envoyé une grande *Bataille de Tartares*, où le paysage joue un rôle considérable, et qui est une des œuvres importantes de l'Exposition. M. Diez n'a que de petites toiles, mais elles sont fort jolies. M. R. Schleich me paraît se rattacher à ces peintres, qui ont bien compris le sentiment de certains excellents Hollandais.

Je place dans une autre série, mais dans une même série, quoique fort divers, ou plutôt parce que les modulations d'un même thème originel font que quelques-uns s'écartent beaucoup de quelques autres, MM. Feuerbach, Lenbach, Lindenschmidt, Gabriel Max, Leibl, Böklin et Trübner. M. Leibl, qui jadis exécutait, comme M. Lenbach, des pastiches de Rembrandt, s'applique maintenant à ces figures en pleine clarté dont il nous a donné un exemple au Salon de 1878, et où il semble rappeler l'école allemande, flamande et française du XVI[e] siècle; il a envoyé aussi de merveilleux dessins. Ce sera un peintre écrasant. M. Lindenschmidt a une charmante esquisse qui rappelle Bonington; comme M. Lenbach, il faisait autrefois des essais rembrandtesques ou corrégianesques qui ressemblaient à ceux de Ricard. M. Lenbach expose les portraits de M. de Moltke, de M. de Bismarck, et des têtes d'enfants, dans cette manière de coloration savante, subtile, singulière et par endroits désagréable, et avec ce dessin mordant, pénétrant, *fouillant*, qui donnent tant d'accent à ses œuvres. M. Feuerbach, M. Max, M. Trübner mettent du chocolat dans le brun, et ils ont, défaut presque universel chez les peintres allemands, le ton lourd et pâteux dans les ombres. M. Böklin montre aussi ces épaisseurs. Hors de là, ils vont ensuite chacun de son côté. Le *Combat des Titans*, de M. Feuerbach, immense plafond, sa *Médée* sculpturale et sombre montrent de la force et de l'ampleur; mais la tension, la pesanteur, le manque de spontanéité y sont sensibles. Le *Roméo et Juliette* de M. Trübner a de beaux tons, et aussi ce même je ne sais quoi de pesant. Cet artiste a fait un beau portrait d'homme, à figure lumineuse et de vive tonalité, pris au vrai et très franc. M. Max est moins *peintre* qu'aucun de ceux-là; il est parfois aussi plus près de la formule Piloty directe, aux lumières d'un blanc jaune fade, mais un haut sentiment de tendresse ou de douleur domine son exécution et lui imprime une émouvante unité. Quant à M. Böklin, il est plus en dehors du système Piloty; sa fougue puissante, son harmonie sonore, qui donne l'idée d'une formidable basse-taille, ses coups de lumière grasse et mate à travers les fortes tonalités sombres me paraissent sortir du *Saint André*, de Ribera, qu'on voit à l'ancienne Pinacothèque. A première vue, M. Thoma obéit à une tout autre impulsion que M. Böklin; il possède une parfaite originalité, et ses tableaux sont peut-être ceux qui se détachent le plus

sur tout le fond de l'Exposition; par sa gamme de gris, de bleu et de vert assoupis, si douce, si contenue, si ferme, à l'accord si net, par le sentiment recueilli, grave et naïf de son esprit, il se tient à part. Des imaginations bizarres, une poésie rêveuse exprimée avec une entière réalité, des subtilités de brosse, des délicatesses infinies, comme dans ses *Nuées,* toutes composées d'un vol de petits génies vaporeux et précis à la fois, passant sur des rocs d'un vert noir plein de vigueur, et comme enlevés par les ailes d'un grand aigle d'exécution intense, me portent à retrouver en lui une inspiration de peinture musicale analogue à celle qui anime M. Böklin. Ce sont des symphonistes du pinceau. Je dois ajouter que M. Thoma est de Francfort, et n'a point étudié à Munich, si je ne me trompe.

M. Auguste de Kaulbach semble vouloir créer la branche fraîche dans la végétation touffue de l'école de Munich. Sa *Fête de mai* est encore d'imitation hollandaise, mais on dirait un Téniers avivé et rendu élégant par une clarté de tons et une désinvolture comme celles d'un peintre français du XVIIIe siècle. Un pastiche de ce même XVIIIe siècle et qu'on prendrait pour une toile de Hogarth, a été exposé par M. Holmberg; les clairs, y font l'effet d'un résultat obtenu par le nettoyage et le repiquage d'un vieux tableau, mais, malgré leur aigreur, ces clairs donnent une impression fraîche.

On peut encore discerner la naissance d'un autre rameau dans les essais de tonalités bleu, vert, gris, foncées et énergiques, que MM. Otto Seitz, Weber, Kay essayent de substituer aux roux brunis et jaunis de l'atelier central. Avec un bien meilleur sens de l'enveloppe, de l'équilibre et de la justesse, M. Conrad Hoff a peint son *Adieu du fils,* tout baigné d'ombre grise. Tous ceux-ci ont *aujourd'hui* quelque rapport avec M. Munkacsy, qui, tout aussi bien que M. Brozick, est un pur élève de Munich.

Enfin un coloriste très hardi, M. de Faber du Faur, a, sur une immense toile, brossé avec furie un *Prince Fritz* fort réaliste, de puissante tonalité, de ton extrêmement franc, mais se résolvant peut-être en un aspect trop brutal.

Du même artiste, j'ai vu plusieurs choses traitées en esquisses, où des simplicités résumées à la façon de M. Puvis de Chavannes se recouvrent de colorations à la Delacroix.

Les Tyroliens, les peintres d'animaux, si l'on doit appeler de la sorte des gens qui réunissent dans le même tableau personnages, animaux et paysages, quelques peintres de genre, les portraitistes, puis les paysagistes et ceux qu'on peut nommer les *paysannistes,* tendent à détruire, par leurs rapprochements avec la nature, la domination et l'existence même de l'école Piloty. Les Tyroliens se rattachent pour la plupart à cette école; mais on voit parmi eux des hommes, tels que M. Gabl et M. Mathias Schmidt, qui ont beaucoup d'esprit, de verve, le ton vif, animé et fin. Parmi les paysagistes-animaliers, MM. Zügel et Weishaupt se distinguent par les mêmes qualités, avec de la lumière plus fraîche. M. Kröner, est encore un très excellent peintre, remarquable par la justesse, un véritable observateur, bien intéressant dans son étude de la forêt, sa science spirituelle de la vie des sangliers ou des daims.

L'imitation des vieux Hollandais est flagrante chez beaucoup d'artistes, par exemple, en paysage, chez M. Feddersen, M. Her, M. Hertel, M. Kubinzky, M. Neubert, chez M. Tubbecke, avec ses patineurs de Weimar, et chez M. de Bochmann, qui a fait un délicieux tableau de paix et d'intimité, avec son village de la Hollande. On voit ici comment l'artiste profond subordonne le jeu pittoresque du costume à l'impression générale du tableau, tandis que les Tyroliens, au contraire, même les plus intellectuels, laissent apercevoir que le costume est leur première préoccupation.

Dans la peinture des intérieurs, on retrouve aussi la trace de contemplations faites devant les Hollandais; on la retrouve dans la grise atmosphère imbibée d'une lueur fine qui passe avec de tendres caresses sur les murs et sur les objets familiers. Les toiles de M. de Hagn, homme remarquable, de MM. Marstaller, Hofmeister, Brütt, S. Zimmermann, de M. Linnig aîné, de M. Bockelmann, qui s'est beaucoup assoupli depuis sa *Banque populaire*, de MM. Grützner et Meisel, qui n'achèveront jamais leurs expéditions antimonacales, de M. Piltz, avec ses reflets et ses clartés, de plusieurs autres enfin, portent assez nettement cette trace.

L'école Piloty est issue, elle aussi, des Hollandais; mais elle s'est jetée dans le roussâtre pour avoir mal compris Rembrandt, magicien fort dangereux, et tous ces artistes qui évoluent vers le gris la menacent et l'entament. Quelques peintres se tiennent entre la manière de M. Knaus et celle des Tyroliens, par exemple M. Michaël avec son école italienne, de faire gras, mais un peu rouge de coloration.

Les paysagistes sont fort nombreux, et nous n'avons pu, à l'Exposition universelle, juger de l'importance de leur rôle. Ils se divisent en deux catégories assez tranchées, ce qui n'empêche pas quelques-uns d'entre eux de faire partie des deux camps. Il en est qui vont à la campagne avec des idées noires et dramatiques et semblent ne voir dans le paysage qu'une sorte de vestibule infernal. Partant de leur base noire, ils se lancent dans de sombres colorations mêlées des éclats des soleils couchants; je citerai comme exemple, MM. Morgenstern, Willroider, Hertel, Seitz, Ditscheiner. D'autres sont des observateurs sensibles, précis, qui prennent la nature dans le calme de sa simplicité; MM. Dücker, Lier, Oeder, Jettel, Baer, Bartels, Mme Tina Blan, MM. Bracht, Munthe, Gude, Weichberger, de ce côté-là, sont personnes de beaucoup de talent, mais le plus aigu, le plus fin, le plus délicat est peut-être M. Heffner. D'autres sont intermédiaires: MM. Achenbach, Baïsch, Löffz, Zimmermann, etc.

Dans le groupe des portraitistes, tels ont des procédés et un talent traditionnels, comme MM. Angeli, Richter, Schrader, Camphausen, et M. de Werner. Ce dernier a peint *le roi Guillaume proclamé empereur à Versailles*; c'est une réunion de deux cents portraits, fermes, un peu lourds, soignés d'habit autant que de visage, dans un procédé invariable, auxquels la galerie des glaces sert de fond, ensemble réalisé avec une grande volonté, avec exactitude, et fort méritoire dans l'ordre secondaire, quelque chose comme l'œuvre d'un Pils d'outre-Rhin. Il y a plus de moelleux et de finesse chez M. Angeli et M. Richter, mais aussi ils n'ont pas essayé de réunir trois cents personnages. M. Canon expose une œuvre admirable, le *Bourgmestre de Vienne;* M. Canon est un grand peintre. M. Bendemann semble essayer d'imiter M. Lenbach.

Une jeune école s'est formée, indépendante, libre, cherchant à faire le portrait vivant et à le colorer selon la vérité, MM. Erdtelt, Rauber, Schachinger, Souchay y réussissent. A mi-chemin, entre les deux systèmes on peut signaler MM. Régnier et M. Czachorsky. Le nu a peu d'adeptes; j'y remarque — et comment faire autrement? — une immense *Barque de Caron,* de M. Papperitz, très inégale, mais par endroits énergique, puis un *Amour* de M. Martin, et une *Héro* de M. de Gebhardt aux épaules blanches et aux cheveux noirs, où passent des frissons de vie, plus un plafond de M. Heyden dont les fonds ne manquent point de grâce et de légèreté.

Quelques autres grands tableaux, mais habillés, apparaissent çà et là; un *Luther à la Wauters* de M. Delpérée, une *Persécution des chrétiens* de M. Herwig, *les Fabiens* de M. Wagner, le *Cromwell* de M. Schrader, *la Femme adultère* de M. Piatkowsky, venant du Salon, et témoignant avec les autres toiles de ce peintre une certaine adora-

tion pour M. Munkaczy. M. Genty a envoyé une bonne toile, representant la *Visite du prince impérial* (d'Allemagne) *à Jérusalem*. Les Allemands proclament ce peintre le premier des orientalistes. Je le rattacherais à M. de Werner, qu'il surpasse par de la vivacité.

Les batailles sont remarquablement traitées par M. Adam et par M. Sigismond l'Allemand. M. Lang a le sentiment des soldats, et M. Bleibtreu représente vigoureusement les reflets d'un feu de bivouac sur les visages des chefs de la guerre.

Un beau succès salue l'*André Hofer* de M. Defregger, qui, jusqu'ici voué aux petits tableaux, vient de saisir sa grande brosse et de s'en prendre à une grande toile. Cette œuvre ne m'a cependant intéressé que par un point, l'analogie de la facture des Tyroliens, empressés autour du héros, avec la facture de quelques figures de l'immense décoration dont M. de Piloty a orné une des salles de l'Hôtel de Ville. Cette décoration constitue une annexe de l'Exposition. Je n'ai encore rien vu de mieux dans l'œuvre de M. Piloty. Les noirs y sont beaux; les personnages des premiers plans sont solidement plantés ; la demi-teinte s'est allégée et est devenue transparente; les fonds, en revanche, se perdent toujours dans une lumière fade et dans la mollesse.

On reconnaît là que les *Torches vivantes* de M. Siemiradzky étaient une application docile et inférieure des méthodes du maître, qui étage bien mieux ses compositions, les manœuvre avec plus de certitude et apparaît comme un chef d'orchestre consommé.

Maintenant ma conclusion sera celle-ci. C'est qu'il y a là-bas nombre de gens très forts et plus d'un artiste très original; qu'on y cherche beaucoup, qu'on se montre sérieux et vigoureux; que, mise à part l'école de Munich, qui échoue dans ses tentatives de légèreté ou de transparence, on se préoccupe de tonalités fortes; que la fraîcheur manque à l'ensemble; que l'école Piloty est à son apogée et qu'avant vingt-cinq ans elle aura disparu, que le courant de vérité et de nature gagne de toutes parts sur ses flancs, et qu'enfin il faut avoir notre indifférence parisienne envers tout ce qui se passe hors de chez nous pour se figurer que l'exposition de Munich n'est point très-intéressante. La sculpture, sauf sous les doigts de M. Tilgner et de M. Wagmüller, artistes fort remarquables, n'est pas faite pour beaucoup frapper. J'oubliais de mentionner des aquarelles de M. Alt et de M. Lichtenfels, et des dessins de M. Liezen-Mayer.

DURANTY.



BIBLIOGRAPHIE

Oraison funèbre du grand Condé, par Bossuet. Paris, Damascène Morgand et Charles Fatout, 1879, 1 vol. gr. in-4° de 54 pages. Édition donnée sous la direction de M. Emmanuel Bocher, avec illustrations de MM. Lechevallier-Chevignard et A. Didier [1].

« Tenter un effort sérieux pour prouver qu'il était possible, de notre temps, de publier un des chefs-d'œuvre de la littérature française, en l'accompagnant d'une illustration sévère bien appropriée à l'ouvrage, tel a été le but que s'est proposé M. Emmanuel Bocher en donnant ses soins à l'*Oraison funèbre du grand Condé*, que nous annonçons aujourd'hui. » Ainsi s'exprime le prospectus ; ainsi nous exprimerons-nous en recommandant, sans récitences cette fois, ce magnifique volume à tous les bibliophiles.

C'est une bonne fortune peu ordinaire que de rencontrer sur sa route, en ce siècle de fer où toute production semble avoir besoin d'être hâtive, une œuvre reposée et simple, luxueuse sans ostentation, d'une élégance forte et sévère, inventée et non copiée, et affranchie de toute concession aux exigences de la mode. Et, si on la rencontre par hasard, il y aurait ingratitude à ne pas la signaler. M. Emmanuel Bocher, dont l'esprit en éveil ne craint pas les tâches ardues, a réussi pleinement dans sa tentative. Ayant choisi un morceau littéraire court, mais irréprochable dans son genre, très célèbre avec raison, d'un caractère particulièrement noble et fier, il a voulu l'illustrer comme on aurait pu le faire au moment où cette œuvre a paru. Donc, s'étant arrêté à l'*Oraison funèbre du grand Condé*, il a eu l'ambition de produire quelque chose qui ne fût pas indigne du souvenir de la grande époque de Louis XIV, et, pour gagner cette partie difficile, il n'a négligé aucun effort, de même que les intelligents et actifs éditeurs, MM. Morgand et Fatout, n'ont reculé devant aucun sacrifice.

D'abord, à l'imitation de ces beaux livres qu'illustrait le graveur Chauveau, ou de ceux dont le XVIIIe siècle a donné plus tard tant de modèles accomplis, il a proscrit les bois au profit des gravures en métal dans le texte et hors texte. Tous les bibliophiles le savent, c'est là, en raison des difficultés du double tirage et de la dépense d'exécution, un véritable luxe typographique. Par cette double raison, peu d'éditeurs contemporains ont osé faire appel à cette forme d'illustration, ou, s'ils l'ont fait, sauf la maison Hachette pour le livre des *Évangiles*, c'est avec timidité et parcimonie. Ici rien de cela ; de l'*Oraison funèbre du prince de Condé* on n'a eu qu'une pensée,

1. Justification du tirage : 4 exemplaires sur peau de vélin, 50 sur papier impérial du Japon, 100 sur papier de Chine et 300 sur papier de Hollande.

c'est de faire un beau livre. La matière s'y prêtait, mais il fallait s'en servir avec tact et rester surtout, malgré le plus grand luxe, dans une sorte de sobriété aristocratique.

C'était affaire à M. Bocher. Nous ne saurions trop le féliciter de s'être adressé à un artiste d'aussi réel mérite que M. Lechevallier-Chevignard, dont nos lecteurs ont pu, de longue date, apprécier le talent d'écrivain et de dessinateur. L'auteur des discrètes et élégantes décorations du château de Saint-Roch, qui lui avaient été confiées par son propriétaire, M. de Montbrison, ou de l'hôtel du duc de Chartres, rue Jean Goujon, était bien celui qui convenait pour faire revivre et pour allier ensemble, dans des compositions gravées, les grandes images du vainqueur de Rocroy et de l'évêque de Meaux, les souvenirs de Chantilly et de Notre-Dame, restituer dans ses détails la cérémonie du 10 mars 1687, redonner la vie, en un mot, à une des plus belles pages de notre histoire littéraire. Il convenait au burin un peu froid, mais très distingué de M. Didier, que nos lecteurs ont pu apprécier également, de graver les compositions de M. Lechevallier-Chevignard.

L'économie de l'illustration est tout à fait remarquable, et nous devons en dire quelques mots. Elle se compose de quatre grandes planches, dont un frontispice, d'une tête de page, d'une lettre initiale, de deux fleurons et d'un cul-de-lampe. Le frontispice reproduit le beau buste de Condé, ce buste à physionomie d'oiseau de proie, par Coysevox, que possède le Louvre. Deux figures de Victoires, en cariatides, Rocroy et Senef, couronnent le héros. La première planche est consacrée au génie de l'homme de guerre; elle nous le représente à cheval au milieu du champ de bataille, entouré de son état-major et des drapeaux pris sur l'ennemi, pardonnant après la victoire. La deuxième nous montre le grand Condé recevant le grand Bossuet dans sa superbe et délicieuse retraite de Chantilly. Dans la troisième, enfin, apparaît la pompe des honneurs funèbres qui lui furent rendus sous les voûtes de Notre-Dame et qu'a immortalisés une parole éloquente. Celle-ci a été faite par M. Chevignard, d'après les curieuses planches de Dolivar. Le fleuron du titre est composé d'un trophée de drapeaux, dont l'un, provenant de Rocroy, a été copié sur l'original conservé à Chantilly; celui de l'épître dédicatoire, du chiffre et de la devise du duc d'Aumale, auquel l'édition est adressée; quant à la tête de page, elle est formée des armes des Condé, qu'accompagnent la Foi et la Valeur.

Ajoutons à l'éloge de M. Bocher et des éditeurs que l'impression, en grands caractères, est absolument parfaite, et qu'elle fait le plus grand honneur à l'imprimeur, M. Chamerot. Nous dirons la même chose du choix des papiers. L'ensemble, caractère, papier et impression, rappelle les beaux in-quarto sortis des presses de Didot l'aîné, au commencement de ce siècle. L. G.

La Tapisserie de Bayeux, reproduction d'après nature en 79 planches phototypographiques, avec un texte historique, descriptif et critique, par Jules Comte, chef de bureau à la direction des Beaux-Arts. Paris, J. Rothschild, 1878, 1 vol. gr. in-4° oblong, tiré sur papier fort de Hollande.

On connaît l'immense valeur historique, archéologique et même artistique qui s'attache à la tapisserie de la reine Mathilde, femme de Guillaume le Conquérant, conservée à la bibliothèque de Bayeux, l'immense renommée que ce monument a dans toute l'Europe et particulièrement chez les Anglais, qui le considèrent à juste titre

comme le plus précieux trésor de leur histoire nationale. Elle a été, ici et de l'autre côté du détroit, l'objet de savantes et nombreuses dissertations ; nous n'avons donc rien à dire de la tapisserie elle-même dans une courte mention bibliographique. La *Gazette* reviendra certainement un jour ou l'autre, comme il convient, sur cet important sujet. Nous voulons seulement signaler la première reproduction *en fac-similé identique* et *complète* qui en ait encore été faite en France. Cette reproduction, exécutée à l'aide des nouveaux procédés de photogravure typographique, est réduite à moitié de la grandeur de l'original et, moins les colorations, qui n'ont pu être rendues, mathématiquement exacte. Elle accompagne un texte de M. Jules Comte, qui a résumé avec clarté et élégance les divers travaux anglais et français ayant trait à la question et ajouté à chaque planche un texte descriptif étendu. Parmi ceux-ci, deux méritent une mention toute particulière : l'excellente *Étude historique et descriptive* de M. l'abbé Laffetay, conservateur de la bibliothèque de Bayeux, et le très remarquable ouvrage de M. Frank Rede Fowke, publié à Londres en 1875, par la Société Arundel [1], et contenant aussi une reproduction complète, mais un peu moins nette et par conséquent moins bonne que la reproduction française. L'écrivain anglais, comme le reconnaît fort loyalement M. Comte, n'a redouté ni peine ni fatigue pour produire un texte qui laissât peu de chose à désirer au point de vue de l'érudition pure. On ne pourra désormais faire aucun travail sur la tapisserie de Bayeux sans faire de larges emprunts au travail de M. Fowke. Nous souhaitons même qu'une traduction en soit un jour publiée.

Dans celui de M. Comte on trouvera l'essentiel, quoiqu'il n'ait pas la prétention d'être plus qu'une notice. Il est consacré d'abord à la description du monument et à son état actuel, puis à un historique de la découverte et de ses vicissitudes, enfin à son âge et à ses origines. On voit que le côté historique et archéologique, particulièrement en ce qui touche aux costumes, aux mœurs, aux usages, qui fait de la tapisserie une véritable encyclopédie du moyen âge, a été mis à l'écart. D'ailleurs, il offre matière à un gros volume tout entier.

Remarquons, en passant, que M. Comte, d'accord avec les meilleures autorités, assigne comme âge à la tapisserie la seconde moitié du XIe siècle. C'est bien en effet ce qui résulte des détails mêmes de l'ornementation et de l'architecture, qui auraient été infailliblement modifiées dans leur style si la tapisserie avait été exécutée au XIIe ou au XIIIe siècle. Il en attribue la direction ou mieux la paternité à l'évêque Odon, qui avait fait la campagne avec Guillaume le Conquérant, et l'exécution, en l'absence de preuves contraires à la tradition, à la reine et à son entourage.

L'original, déroulé dans une longue vitrine, a 70 mètres de long. La reproduction ne mesure donc pas moins de 35 mètres. Ce superbe volume fait honneur à l'éditeur M. J. Rothschild, et malheureusement ces sortes de publications rapportent souvent plus d'honneur que de profit à ceux qui les éditent. L'édition a d'ailleurs été tirée à rès petit nombre, et les plus grands soins ont été donnés à l'impression, confiée à M. Georges Chamerot. Les bonnes bibliothèques de livres d'art pourront difficilement se passer de ce précieux répertoire de documents graphiques.

LOUIS GONSE.

1. Un vol. in-4° de 192 pages et 79 planches photolithographiées.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. [1879]

ADRIEN BRAUWER



L'HISTORIEN qui voudra raconter la vie d'Adrien Brauwer devra exagérer la prudence. Nulle biographie n'est plus malaisée. Les romanciers d'autrefois l'ont écrite avec une sérénité parfaite ; mais la critique moderne marche en compagnie d'une muse qui s'appelle l'inquiétude, et elle n'est point d'humeur à accepter les yeux fermés toutes les inventions des beaux esprits. Le document positif est bien rare sur Brauwer. Qu'y a-t-il à son dossier? Trois dates seulement et trois faits d'inégale importance. Ces renseignements ne sont connus que depuis quelques années, et cependant ils ont de la valeur pour l'histoire, car ils ne se concilient guère avec la tradition romanesque, et ils autorisent à penser que l'imagination des conteurs a créé un Brauwer de fantaisie. Quant aux œuvres du peintre, dont les gaietés intenses vont quelquefois jusqu'au tragique, elles sont ordinairement sans date, si bien que la chronologie manque pour l'histoire du talent de l'artiste comme pour la vie de l'homme. Le travail, essentiellement provisoire, qu'on va lire, ne sera donc qu'un aveu d'ignorance et un recueil de perplexités.

L'incertitude commence dès le premier pas. A l'heure qu'il est, on ne sait point encore si Brauwer ou Brouwer — car les livres anciens donnent les deux formes — était Hollandais ou Flamand. Pour ceux qui

aiment à distinguer les deux écoles et qui soutiennent, non sans raison, que chacune d'elles eut son génie propre et son idéal, le doute ne laisse pas que d'être cruel. Ouvrez les dictionnaires. Vous verrez, ici, que Brauwer est né à Harlem, là, qu'il est né à Audenarde. Évidemment, la question ne peut être tranchée que par un texte. Or le document révélateur n'a pas encore été trouvé. Je ne sais si l'enquête a été poursuivie d'une manière méthodique. Comment se fait-il qu'une œuvre aussi originale, aussi caractéristique que celle de Brauwer n'ait pas inspiré à quelque érudit le désir de reconstituer l'état civil d'un maître qui fait tant d'honneur aux régions du Nord? Brauwer a intéressé Mariette, il a préoccupé Burger, et, nous-même, nous voudrions bien entrevoir la vérité.

On hésite entre Harlem et Audenarde; on ne sait trop de quel côté sont les vraisemblances. Si la Belgique croit avoir aperçu une lumière, qu'elle ne la tienne pas plus longtemps cachée. La Hollande a fait son devoir, et j'estime qu'elle n'a rien découvert. Le livre à consulter ici est le volume de Van der Willigen, *les Artistes de Harlem* (1870). L'auteur a fouillé les archives, les registres des baptêmes, les papiers de l'ancienne gilde, les listes des membres de la garde civique. Qu'a-t-il trouvé? Il a découvert, à la date du 31 mars 1640, une indication relative à l'enterrement d'un Adrien Brouwer, et, certes, le renseignement est curieux. Le vieux texte est ainsi conçu : « Pour ouvrir une tombe dans la grande église, pour Adriaan Brouwer; les cloches ont sonné une demi-heure. F. 8. » On le voit, la qualité du personnage n'est point indiquée. Et nous montrerons tout à l'heure que le peintre, mort depuis plus d'un an, avait été enterré à Anvers. Du reste, ce que nous devons étudier d'abord, ce n'est pas la tombe, mais le berceau.

Audenarde n'a aucun titre positif à invoquer. Les auteurs du Catalogue du musée d'Anvers, ce bon livre où l'on peut apprendre tant de choses, et qui nous éclairera bientôt sur la seconde période de la vie du maître, écrivent simplement : « Notre compatriote, Adrien De Brauwer, d'Audenaerde. » Ce qui est certain, c'est que les Flamands du XVIIe siècle considéraient Brauwer comme un des leurs. Van Dyck, on le sait, a fait son portrait; au bas de la gravure de Bolswert, on lit les mots : *Natione Flander.* Pour Cornelis de Bie, dont le *Gulden Cabinet* est de 1662, Brauwer est Flamand. Il ne l'est pas moins pour Sandrart, qui, en 1683, l'appelle *pictor flandricus.* Ce ne sont pas là des preuves : ce sont peut-être des présomptions, d'autant mieux, nous le répétons, que jusqu'à présent les archives de Harlem n'ont rien donné en faveur de la nationalité hollandaise de Brauwer.

Dans une recherche de cet ordre, on a une tendance à interroger les aïeux; mais ici l'embarras n'est pas moins réel, car le nom de Brouwer ou de Brauwer, modifié en cent façons par les incertitudes ou les caprices de l'orthographe, se rencontre de toutes parts dans une région où la production de la bière implique une légion de *brasseurs*. Dans l'ancienne Flandre, un pareil nom ne pouvait être rare. D'après les *Comptes des ducs de Bourgogne*, Tristram Brawere était orfèvre à Gand en 1400. Léon de Laborde cite un Claes Brower, qui fut écrivain et enlumineur. M. Pinchart nous parle, en 1462, d'un Jan de Brouwere, qui était chantre de Philippe le Bon [1]. Dix ans après, Constantin de Brouwer est chanoine de Sainte-Gudule. Une famille de ce nom paraît avoir existé à Bruxelles. C'est à Sainte-Gudule encore que nous rencontrons Jean de Brauwer, qui devint chanoine en 1596 et mourut en 1605 [2]. On remarquera que le nom de cet ecclésiastique s'écrit absolument comme celui du peintre; car, pour les rédacteurs du catalogue du musée d'Anvers, l'artiste s'appelle Adrien de Brauwer et non Brouwer.

Mais, si le nom est fréquent en Flandre, il n'est pas inconnu en Hollande. Du vivant même de notre peintre, il a existé, d'après Nagler, un Paschasius de Brauwere qu'il classe parmi les Hollandais et qui, en 1631, gravait et dédiait à Lambert Vossius une estampe représentant la *Décollation de saint Jean-Baptiste*. M. Vosmaer mentionne l'amateur Kornelis Brouwer, qui aurait été disciple de Rembrandt. A-t-on bien cherché à Harlem? Van der Willigen a connu Catharina Brouwers, qui se marie en 1656 et qui, quatre ans après, devient la mère du peintre Cornelis Dusart. En 1699, Pieter Brauwer, organiste, fait partie d'une société musicale à Arnhem. Enfin, comme il n'est pas mauvais de relire de temps à autre les livres instructifs, on peut consulter l'*Histoire de la faïence de Delft*, de M. Henry Havard. L'auteur n'a pas rencontré sur son chemin moins de neuf ou dix faïenciers portant le nom qui nous préoccupe. Ils appartiennent à la période comprise entre 1660 et 1817. Les origines de la dynastie étaient évidemment plus anciennes. On le devine, ces indications, que nous pourrions multiplier encore, n'ont qu'un but : nous voudrions surexciter le zèle d'un galant homme et, avec l'insistance qu'autorise une longue curiosité, lui arracher une découverte dont nous profiterons tous. L'enquête doit être reprise. Il y aura une tache au blason des pinacographes jusqu'au jour où un chercheur heureux, que je remercie par avance, nous aura dit d'où vient notre Brauwer.

1. *Archives des arts*, Gand, 1863, II, p. 156.
2. J.-A. Rombaut, *Bruxelles illustré*, 1779, II, p. 139.

Celui qui trouvera l'acte de baptême trouvera en même temps une date, et nous rendra ainsi deux services à la fois. Les livres prétendent qu'Adrien Brauwer est né en 1608. Ce millésime a le défaut d'être incertain, mais il n'a rien de contraire aux vraisemblances. On voit d'ici le moment : en Flandre, Rubens, porteur de lumière, revient de son voyage en Italie ; en Hollande, le petit Rembrandt est encore aux mains des nourrices ; Adrien van Ostade et David Teniers ne naîtront qu'en 1610. Mais l'art du XVIIe siècle a déjà dit son mot. Il y a à Harlem un maître superbe, Frans Hals, et, pour la Hollande, c'est de ce côté qu'est l'avenir.

Que Brauwer soit né à Audenarde ou à Harlem, la tradition lui prête une jeunesse hollandaise. Les historiens, ou du moins ceux qui racontent des histoires, prétendent que Brauwer, fils d'une brodeuse « qui faisait des ajustements pour les paysannes », commença par dessiner, sur de la toile ou sur du canevas, des oiseaux, des ornements, des fleurs. Un jour, — le théâtre représente une rue de Harlem — il est surpris dans ce travail par un promeneur qui passait devant la boutique, et qui n'était autre que Frans Hals. On sait le reste. Brauwer, très jeune alors, entre chez Hals, et il y est fort malheureux. Son indigne maître exploite de la façon la plus malséante ce talent qui s'ignore encore. La femme de Hals, une horrible mégère, le laisse mourir de faim ; il fait des chefs-d'œuvre à « quatre sols pièce ». Un instant, Brauwer est consolé par son camarade Van Ostade ; mais les persécutions recommencent. Enfin, obligé de quitter cette maison inhospitalière, il se sauve à Amsterdam.

Tel est le récit de Houbraken, agrémenté par Descamps, et reproduit depuis lors par les modernes. Tout est-il vrai, tout est-il faux dans l'histoire de ces difficiles débuts? Rien d'impossible à ce que Brauwer, né à Harlem, ou transporté tout enfant dans la ville hollandaise, y ait connu Frans Hals. C'est bien là que demeurait le vaillant peintre ; il y était fixé avant le mois de septembre 1611 ; en février 1617, il s'y mariait pour la seconde fois, et il était depuis longtemps le maître admirable qui, au moment où Rembrandt se taisait encore, venait de faire faire un si grand pas à l'art nouveau. Quant aux premières relations de Brauwer avec Van Ostade, dans l'atelier de Hals, — si elles ne sont pas une pure invention des biographes, — nous dirons qu'elles n'ont guère pu avoir lieu qu'en 1625, car Van Ostade est né en 1610. Naturellement, Houbraken ne donne aucune date, et il y a peut-être quelque naïveté à vouloir mettre de la chronologie dans la légende.

Une difficulté subsiste. Brauwer est-il l'élève de Frans Hals? Connaît-on dans son œuvre une seule peinture qui puisse rappeler un pareil

apprentissage? Burger le croyait; il en était sûr. Il a publié, dans *l'Artiste* du 23 janvier 1859, un article intitulé *Sur Brouwer*. Nous avons sous les yeux cette précieuse note, dont nous nous servirons amplement. Burger n'est nullement révolté par ce qu'il a lu dans les livres. Il admet sans marchander que Brauwer est l'élève de Hals, et il ajoute qu'au temps de ses débuts il ressemble à son maître. « Dans sa première époque, dit-il, Brouwer a continué de très près la tradition de Hals comme touche et comme ton. Un peu plus tard, son ancien ami Adriaan van Ostade, peut-être Rembrandt, ont quelquefois influencé sa couleur, qui passe alors des tons verdâtres à des tons bruns dorés. Son exécution se modifie aussi en se raffinant davantage et en perdant non pas de sa franchise, mais de sa férocité primitive. Pour moi, je préfère le Brouwer de la première manière, avant qu'il eût quitté la Hollande pour Anvers. »

Nous verrons tout à l'heure comment Brauwer a pu être séduit par les « tons bruns dorés » qu'il a en effet employés tant de fois. Mais, pour compléter l'histoire des relations qui ont existé peut-être entre le maître et l'élève, nous devons dire que Burger avait découvert un portrait de Brauwer par Frans Hals. Ce n'est pas là une médiocre aventure. L'œuvre était, en 1859, chez M. Dupper, de Dordrecht. Burger écrit à ce propos : « Ce portrait de Brouwer, que M. Dupper tient d'une vente ancienne et dont il y avait un dessin dans la célèbre collection Goll de Frankestein, est de grandeur naturelle, en buste, peint par Frans Hals. Le terrible maître a représenté son terrible élève en fou. Oui, le jeune Adriaan a un bonnet de fou bizarrement jeté sur ses longs cheveux, un costume de fou à larges raies rouges et noires. Il pince de la mandoline en chantant, et en chantant il rit avec un épanouissement prodigieux. La tête, un peu renversée en arrière, est vue de face. Tout rit dans la physionomie, depuis les sourcils jusqu'aux muscles du menton. »

Certes, le sentiment de Burger est sérieux, et l'existence de ce portrait est, dans la discussion, un indice grave. La présence de Brauwer chez Frans Hals est néanmoins un fait, ou une supposition, qui a inquiété de bons esprits. Mariette en était fort troublé. « Sans être né à Harlem, dit-il, Brauver pouvoit y avoir été amené dans sa jeunesse et être devenu le disciple de Frans Hals. Il a eu cependant une manière de peindre bien différente de la sienne : celle de Hals est heurtée, et ne consiste que dans des touches fières et hardies qui produisent leur effet d'une certaine distance; au lieu que le pinceau de Brauwer est précieux, et exprime les objets dans le plus grand terminé, sans être froid ni languissant. La fonte des couleurs est admirable, et je ne connois aucun peintre qui, dans ce genre, ait mis plus d'accord et de vérité dans ses tableaux. »

Ces lignes font honneur à Mariette. Elles prouvent que le judicieux critique connaissait bien Brauwer. Il est certain que cette douceur du pinceau, cette caresse du faire, cette « fonte » des couleurs et des touches, c'est exactement le contraire des procédés fiers, impertinents, superbes, qui nous ravissent chez Frans Hals, et dont Rembrandt va se montrer si épris. Nous accentuerons d'un mot la pensée de Mariette, qui est la nôtre : Brauwer peint tout à fait à la façon du XVIe siècle.

Ici intervient un texte important. Cornelis de Bie, qui paraît avoir eu quelques données intéressantes sur Brauwer, prétend qu'il se forma par l'étude des œuvres de Gilles Mostaert. Un pareil renseignement n'est pas de ceux qu'on invente. Ce Gilles Mostaert ne doit point être confondu avec le vieux peintre de Harlem. Il habitait Anvers, il avait été reçu maître en 1554, et il mourut en 1601. Naturellement, Brauwer ne l'a pas connu, mais il a pu étudier ses peintures, notamment le *Christ en croix*, entouré de huit portraits, qui décorait, à la cathédrale, l'autel de la chapelle du Vieux-Serment-de-l'Arc, et qui est aujourd'hui au Musée d'Anvers. Nous le répétons, il est difficile de croire que le biographe Cornelis de Bie ait parlé à l'aventure. Pourquoi ce nom de Gilles Mostaert plutôt que celui de tout autre? Le fait constant, c'est que, pour le maniement du pinceau, les œuvres de Brauwer semblent inspirées par l'étude des maîtres qui allaient passer de mode.

Brauwer réactionnaire, Brauwer adorateur de l'ancien régime, ce sont là des mots dont l'accouplement surprendra le lecteur. Mais si l'on voulait pour un instant admettre la conjecture que la première jeunesse du peintre a pu s'écouler en Flandre, ils n'auraient pas besoin d'être expliqués. Comment oublier que la manière caressée de Frans Floris et d'Otto Vœnius se prolongea longtemps à Anvers et à Bruxelles, que Rubens, à l'heure du voyage en Italie, avait lui-même un certain goût pour la peinture lisse, et qu'il mettait un zèle patient à dire doucement les choses? C'est là ce que nous appelons la manière du XVIe siècle, et, pour nous, nous la retrouvons dans Brauwer.

Combien nous regrettons aujourd'hui de n'avoir pas profité du temps où Burger était encore des nôtres pour discuter avec lui la terrible question des origines de Brauwer! Mais la vie est si courte qu'on peut à peine interroger ses amis. Nous avons toujours eu des doutes sur l'apprentissage hollandais du grand peintre des tavernes. Burger, on l'a vu, était préoccupé, comme le sont sans doute beaucoup d'honnêtes gens, de certains tons d'un brun doré qui forment la dominante de ses colorations. Devant Brauwer, il pensait à Adrien van Ostade, à Rembrandt lui-même. On devine pourquoi. Le raisonnement tiré de la comparaison entre la



Adrien Brauwer pinx   Gaujean sc

LE FUMEUR

(Musée du Louvre · Collection Lacaze)

Gazette des Beaux Arts   Imp A Salmon Paris

couleur flamande et la couleur hollandaise se présente tout naturellement à l'esprit. On dit : les tableaux de Teniers sont d'argent, les tableaux de Brauwer sont de bronze légèrement doré ; donc, le premier appartient à l'école d'Anvers, le second a dû grandir entre Harlem et Amsterdam. Ce raisonnement ingénieux a un défaut : il ne tient pas compte des complications auxquelles l'art flamand était en proie de 1610 à 1625. Tous les peintres d'Anvers, de Bruxelles ou de Gand n'avaient pas alors arboré le drapeau des tons clairs. Plusieurs peignaient dans la gamme chaude, rousse, ambrée. Pour quelques-uns, c'était un souvenir de l'Italie. Le vieux Breughel était mort en 1569, mais il avait laissé un fils, Pierre Breughel le jeune, qui a vécu jusqu'en 1637, 1638 peut-être, et qui est un peintre très chaleureux. Dans beaucoup de ses compositions religieuses ou caricaturales, les carnations des personnages ont cette belle couleur pain d'épices qui, originairement, avait été rapportée de Venise. Brauwer a connu Pierre Breughel le jeune, en 1631, lors de son entrée dans la gilde d'Anvers. Si l'on venait nous dire un jour qu'il a étudié ses œuvres dès 1625, nous n'en serions nullement surpris.

Ainsi, soit qu'on tienne compte, comme l'a fait Mariette, du procédé de Brauwer et de sa manœuvre adoucie, soit qu'on s'arrête au caractère de ses colorations, on ne voit rien qui le rattache directement à l'école de Frans Hals ; on s'étonne que ce délicat ait pu être l'élève de ce forcené. Un texte positif pourra seul mettre fin à nos incertitudes.

Quoi qu'il en soit, reprenons la légende contée par Houbraken et par ses copistes. Lassé des mauvais traitements que lui font subir la méchanceté de Hals et l'avarice de sa femme, éclairé par ses camarades sur la valeur réelle de son talent, le jeune Brauwer s'échappe ; il arrive à Amsterdam, il va loger chez un aubergiste nommé Henri van Sommeren, qui aimait les arts et « dont le fils peignoit bien l'histoire, le paysage et les fleurs ». Dès lors Brauwer est sauvé. Il a la joie d'apprendre ce que c'est qu'un bon repas. Il s'enhardit dans son art, il s'essaye dans les compositions à plusieurs personnages, il peint des scènes de taverne, des querelles de paysans, des joueurs, des ivrognes, des Brauwer enfin. Le succès s'organise, rapide et sûr ; enfin — félicité suprême — l'évadé de l'atelier de Frans Hals, aussi étonné que don César au quatrième acte de *Ruy Blas,* se trouve en présence de gens bizarres qui lui apportent de l'argent.

Inutile de dire que nous ne sommes pas absolument édifiés sur la personnalité de l'hôtelier d'Amsterdam, Henri van Sommeren. Les aubergistes n'ont pas d'histoire. Quant à son fils, qui était peintre, nous l'ignorons aussi. Mais il convient de noter ici un détail curieux. Ce nom

de Van Sommeren n'est nullement un nom de fantaisie. Il appartient à la réalité historique; il se rattache même à la biographie de Frans Hals. Le 11 novembre 1631, Hals, qui vient d'avoir une fille, la fait baptiser à Harlem : un des témoins du baptême, dont la profession n'est malheureusement pas indiquée, s'appelle Barent van Sommeren. Quelle relation existe-t-il entre ce Barent et l'hôtelier? Il n'est point aisé de le savoir. Il serait bon de retrouver aussi l'aimable personnage « M. du Vermandois » qui achète un des premiers tableaux de Brauwer et le paye cent ducatons.

Continuons la lecture du roman. Pendant son séjour à Amsterdam, Adrien Brauwer, dont le talent intéresse les connaisseurs, a des aventures heureuses : il travaille, et il gagne de l'argent; mais aussitôt il le dépense de la façon la plus incorrecte. Dissipateur, joueur, à demi fou, il devient un pilier de taverne; il étonne les bourgeois hollandais par les scandales d'une vie contraire à toutes les convenances; enfin, d'après le témoignagne hardi de Descamps, il se conduit en malhonnête homme. « Il s'acquitta de ses dettes en escroc : il sortit secrètement de la ville et prit la route d'Anvers. »

Faut-il achever cette lecture suspecte? Arrivé à Anvers, Brauwer, qui n'avait pas de passeport, est arrêté comme espion et emprisonné dans la citadelle. Le malheureux veut prouver qu'il est le plus innocent des peintres; on le met à l'épreuve, on lui apporte une palette et des pinceaux, il improvise un chef-d'œuvre. Le tableau du captif est montré à Rubens, qui reconnaît immédiatement la main de Brauwer, s'intéresse à son sort, le fait mettre en liberté, le reçoit chez lui, lui donne des habits neufs et le sermonne un peu « pour tâcher de le tirer de la crapule ». Vaine tentative! Ce scélérat de Brauwer était incurable. La pensée de vivre dans une maison honnête révolte tous ses instincts. Il quitte son hôte, il court se griser avec le boulanger Joost van Craesbeck; il inquiète la police par le tumulte de ses débauches; il va poursuivre à Paris une vie inavouable; là, il se lie avec des chenapans, il a des maîtresses de la dernière catégorie; enfin, traqué par ses créanciers, le pourpoint en lambeaux, l'estomac vide, il revient à Anvers, où il meurt à l'hôpital vers 1640. Les biographes ajoutent qu'il fut enterré au cimetière des pestiférés. Voilà comment on écrit l'histoire des grands artistes.

Dans ce fatras de folies, cherchons la vérité. Nous ne savons pas où et comment Brauwer a dépensé la première moitié de sa vie : nous savons que la seconde partie de son existence se passa à Anvers et qu'il y mourut. Que disent donc les textes authentiques, les seuls documents dont on puisse faire état? Une chose grave et consolante, c'est-à-dire

que, pendant l'exercice 1631-1632, Adrien de Brauwer — le nom étant écrit à la flamande — fut reçu franc-maître de la gilde de Saint-Luc. Peu après, il use du privilège concédé à la maîtrise. Il fait inscrire sur les registres de la compagnie le nom d'un élève, Jean-Baptiste d'Andois, qui ne nous est encore connu que par cette mention et dont serait bien intéressant de retrouver la trace. Évidemment Brauwer a pu, au temps de sa première jeunesse, faire un voyage en Hollande; mais sa biographie positive ne commence qu'en 1631-1632. Il est alors fixé à Anvers, et, à l'âge de vingt-trois ou de vingt-quatre ans, — s'il est né en 1608, — il est affilié à la corporation des peintres. C'est à Anvers qu'il a connu le boulanger Joost van Craesbeck. Celui-ci, en effet, n'est pas un personnage légendaire. Il fut, lui aussi, membre de la gilde, où il entra un peu après Brauwer, en 1633-1634. Il était peut-être né à Bruxelles, mais il demeurait à Anvers. On sait même son adresse, et on la trouvera dans la *Galerie d'Arenberg* de Burger.

Brauwer connaissait bien le Vieux-Marché-aux-Cordes, et c'est là qu'il allait chercher son camarade. Et en effet nous ne refusons pas de croire que les deux peintres aient pu faire ensemble quelques bons repas; ils habitaient la même ville, ils étaient du même âge, et les motifs dont ils aimaient à s'inspirer se ressemblaient beaucoup. L'auteur du Catalogue du Louvre, Frédéric Villot, a assez durement traité Brauwer et Craesbeck lorsqu'il a écrit : « La conformité de leur goût pour la débauche les lia intimement. » Sans doute, la similitude du vice est entre les buveurs un élément de concorde jusqu'au jour où, dans une soirée d'ivresse, on échange un coup d'épée ou un coup de couteau; mais il semble aussi que la taverne n'est pas le seul temple où se nouent les longues amitiés; on peut admettre que le même culte pour l'art et la ressemblance des idéals suffisent, sans qu'il soit nécessaire d'y joindre l'appoint de l'ivrognerie, à créer entre deux jeunes esprits un lien sérieux et durable. Brauwer et Joost van Craesbeck avaient tous deux, quoique dans une mesure inégale, un talent vigoureux, plein d'observation et d'étude, et dont la qualité, étrangement volontaire et condensée, se concilie malaisément avec le délire de l'ivresse et le trouble d'une main fébrile ou hésitante. Ils n'ont point pour habitude de traiter des sujets épiques; ils se condamnent aux réalités de la prose, mais ils mettent dans leurs traductions — Brauwer surtout — une gravité d'accent, une netteté d'écriture qui inspirent du respect non seulement pour leur talent, mais aussi pour leur intelligence.

L'histoire ne nous donne point de nouvelles de Brauwer en 1633. Nous savons toutefois que, l'année suivante, il est toujours à Anvers, et

qu'il est reçu membre d'une de ces sociétés d'artistes, d'un de ces cercles littéraires qui étaient alors un des amusements de l'ancienne Flandre. En 1634, Brauwer entre dans la chambre de la *Violette*. Nous ne dirons pas que, pour être admis dans cette confrérie, il fallût avoir mérité un brevet de rosière ; mais, lorsqu'on interroge la liste des honnêtes gens qui en faisaient partie, on se persuade qu'une certaine régularité de mœurs ou du moins une apparence de correction était nécessaire. L'admission de Brauwer dans la *Violette* est une bonne note pour le prétendu bohème dont Descamps a déploré les escroqueries.

Après 1634, il se fait dans la vie du peintre un nouveau silence. A-t-il, pendant quelque temps, quitté Anvers? Si, comme l'affirme la légende, Brauwer est venu en France, c'est à cette époque qu'il faudrait placer son voyage. Mais, on le sait, personne n'a jamais trouvé trace d'une excursion de l'artiste à Paris, ni surtout des amourettes scandaleuses et malsaines qui mirent le sceau à son déshonneur. D'après le conte, ce voyage de Brauwer en France précède immédiatement sa mort ; il précipite le dénouement : il serait donc de 1638. Quelle joie pour nous si la police de Louis XIII avait eu la bonne pensée de demander leur nom à tous les étrangers qui descendaient du coche ou de la patache et de dresser la liste instructive de ces visiteurs illustres ou inconnus! Quelle lumière dans l'histoire, si un pareil registre pouvait être retrouvé ! Mais rien de semblable n'a encore été mis au jour. Nous avons, il est vrai, d'autres papiers qui parlent dans leur silence. Si l'Académie royale de peinture n'existait pas alors, la corporation de Saint-Luc était florissante et jalouse, et, sitôt qu'un artiste étranger osait faire de la peinture, elle organisait contre l'intrus une chasse redoutable. Nous possédons un certain nombre de procès-verbaux de saisies pratiquées au nom des gardes du métier sur de pauvres diables — beaucoup sont Flamands — qui ont eu l'audace de faire un tableau et d'essayer de le vendre. Mais le nom de Brauwer n'apparaît, que je sache, dans aucun document parisien. Nous avons eu jadis le même ennui à propos de notre ami Van Goyen, qui passe aussi pour nous avoir rendu visite. Impossible de savoir si Brauwer est venu à Paris.

Pour retrouver un fragment de la vérité authentique, c'est encore et toujours du côté d'Anvers qu'il faut se retourner. Ici nous nous trouvons en présence d'un fait qui n'a rien de frivole, l'enterrement. Les vieux registres sont d'une précision parfaite. Le 1er février 1639, le peintre Adrien de Brauwer fut enterré, à Anvers, dans l'église des Grands-Carmes ; mais, comme il demeurait dans la paroisse de la cathédrale, c'est à Notre-Dame que le service funèbre fut célébré. On sait même que ce

service était de la troisième classe, et les auteurs du Catalogue du Musée d'Anvers, utilisant les informations retrouvées dans les archives par M. Léon de Burbure, font remarquer, à ce propos, qu'un enterrement de cette catégorie implique une sorte d'aisance ou exclut du moins toute idée de pauvreté. Grâce à l'éloquence de ces révélations, le dernier séjour à l'hôpital n'est plus qu'une pure chimère, et, quant au cimetière des pestiférés, dans lequel Brauwer aurait été enfoui selon ses mérites, il y faut renoncer absolument.

On a déjà remarqué, sans doute, que, dans toutes les circonstances importantes de la vie présumée de Brauwer, la légende prête à Rubens un rôle capital. C'est lui qui intervient pour le faire délivrer de la citadelle d'Anvers, où il a été enfermé comme espion; c'est lui qui l'habille, l'héberge et essaye de le remettre dans les voies de la morale; enfin c'est le grand peintre qui, après l'enterrement de Brauwer au cimetière fantastique dont il a été question, le fait exhumer et organise en son honneur de pompeuses funérailles. On se rappelle le passage de Descamps : « Rubens apprit par un de ses élèves la mort de Brauwer, l'honora de ses larmes, fit retirer le corps du lieu où il avoit été inhumé, et lui fit faire, dans l'église des Carmes, des obsèques dignes de ses talents. Ce grand homme n'auroit pas borné là l'estime qu'il avoit pour Brauwer, puisqu'il avoit fait lui-même le modèle d'un mausolée qu'il lui destinoit; mais la mort l'enleva peu de temps après Brauwer. »

Au milieu d'assertions qui échappent à tout contrôle, on reconnaît un détail exact: on devine que Rubens, à qui la bonne peinture fut toujours chère, faisait le plus grand cas du génie de Brauwer. On est tenté de croire qu'il l'a connu, qu'il l'a aimé, qu'il lui a acheté des tableaux. Après la mort du puissant maître de l'école d'Anvers, survenue le 30 mai 1640, on procéda à l'inventaire des trésors d'art qu'il avait laissés. Or ce précieux catalogue nous apprend que Rubens ne possédait pas moins de dix-sept peintures de Brauwer. L'énumération, malheureusement bien sommaire, de ces richesses se trouve à la suite des œuvres des maîtres modernes. On n'y voit pas figurer sans surprise une *Tentation de Saint-Antoine* (traitée sans doute du côté comique et à la façon de Pierre Breughel le Jeune[1]), un *Lever de soleil*, un paysage (sans autre désignation), un second paysage dans lequel « un homme attache ses souliers ». Les treize autres tableaux de Brauwer sont plus

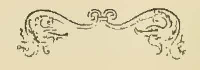
1. Au moment où Descamps imprimait son second volume (1754), il y avait chez le comte de Vence une *Tentation de saint Antoine*, de Brauwer. C'était peut-être celle de la collection de Rubens.

c nformes à ce qu'on sait ou à ce qu'on croit savoir de son idéal quotidien. Ici c'est une danse rustique, là des paysans musiciens, une brasserie avec des gens devant le feu, des assemblées de fumeurs, de rustres, de buveurs, et aussi des intérieurs de taverne où l'ivresse provoque des scènes furieuses, car, dans l'une de ces compositions, les ivrognes se prennent aux cheveux; dans l'autre, ils se saisissent à la gorge; dans un troisième tableau, les buveurs, furieusement excités, ont pris pour armes des pots et des cruches, et ils s'assomment en conscience. Le catalogue, je le sais, n'en dit pas si long, mais il n'est peut-être pas impossible de retrouver quelques-uns des Brauwer que possédait Rubens, et, avec un peu d'imagination, nous croyons les voir.

Le talent de Brauwer a été goûté par un amateur non moins illustre, Rembrandt lui-même. Ici encore nous avons un texte. Dans l'inventaire dressé le 25 et le 28 juillet 1656, à la requête des créanciers de Rembrandt, on voit figurer plusieurs tableaux de Brauwer. Il y en avait quatre dans le vestibule de la maison, un *Pâtissier*, des *Joueurs*, un *Atelier de peintre*, une *Cuisine grasse*. Dans l'antichambre, c'étaient une *Tête* — une étude sans doute — et un *Charlatan*, d'après Brauwer (car déjà on avait commencé à le copier). Dans le cabinet, derrière l'antichambre, on voyait de lui « deux demi-figures » ; enfin Rembrandt possédait aussi un trésor, « un gros volume contenant des dessins d'Adrien Brouwer ». En 1657, toutes ces raretés furent cruellement vendues. Où sont-elles? Nul ne le sait. Mais n'est-il pas curieux de voir les deux plus grands maîtres du XVIIe siècle s'éprendre, l'un en Flandre, l'autre en Hollande, des peintures de Brauwer et de ses croquis? Cette rencontre dans l'admiration n'est-elle pas une recommandation aux yeux de l'histoire? Se pourrait-il que le peintre qu'on dit avoir vécu dans toutes les trivialités et dans toutes les bassesses ait été un créateur original, un exécutant merveilleux, un observateur profond? Essayons de nous en informer. Quel désenchantement si nous apprenions que Rubens entendait mal les choses de la peinture! Quelle surprise douloureuse s'il était prouvé que Rembrandt s'est mépris!

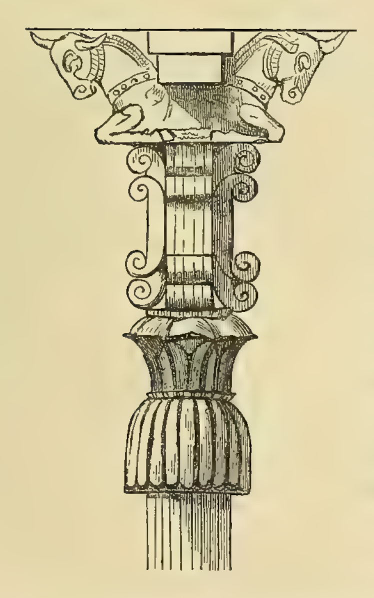
PAUL MANTZ.

(La fin prochainement.)



OBSERVATIONS

SUR TROIS CYLINDRES ORIENTAUX



L'ÉTUDE des cylindres orientaux est très complexe ; on peut l'entreprendre à différents points de vue, que l'on doit d'abord indiquer pour bien déterminer le but qu'on se propose. Ces monuments peuvent être l'objet : — soit de remarques philologiques ou paléographiques qui portent sur les inscriptions dont ils sont chargés ; — soit d'observations historiques ou archéologiques qui portent sur les scènes qui accompagnent les inscriptions, sur les symboles qu'ils présentent ou sur les mythes auxquels ils se réfèrent ; — soit, enfin, de considérations purement artistiques sur le travail de ces œuvres, dans lesquelles on ne tarde pas à découvrir une grande hardiesse de conception et un véritable talent d'exécution. Il y a plus : on peut, par un travail de comparaison, embrasser l'ensemble de ces monuments et arriver, non seulement à les classer par époques, mais encore à déterminer les caractères du mouvement artistique qui s'est produit dans la Haute-Asie. C'est à ce dernier point de vue que je me suis placé pour mettre sous les yeux des lecteurs de la *Gazette* trois cylindres qui appartiennent à des périodes distinctes. Je ne les ai point pris au hasard ; je les ai choisis avec intention, mais non pas pour les présenter comme des exceptions. J'ai cherché les plus beaux spécimens de chaque période et surtout ceux qui pouvaient

offrir quelque analogie dans la conception ou la disposition des sujets et se prêter ainsi à une comparaison nécessaire pour bien faire comprendre le mouvement artistique dont je veux parler. Pour saisir l'histoire de l'art dans ces contrées, il faut se reporter aux divisions actuellement acceptées qui établissent la domination successive de trois empires où l'on voit régner tour à tour la Chaldée, l'Assyrie et la Perse, et c'est l'ordre que nous allons suivre ici.

On sait que les cylindres assyro-chaldéens en pierre dure sont à la fois des amulettes, des bijoux et des cachets; on les portait mêlés, sans doute, à d'autres ornements analogues en pierres polies, comme bracelets ou colliers; puis on s'en servait comme sceaux en les apposant sur l'argile traditionnelle des contrats. Les scènes représentées sur ces monuments sont très variées et le plus souvent accompagnées d'une légende qui renferme le nom du propriétaire. Elles sont gravées en creux sur la surface du cylindre, qui, roulé sur une substance plastique, donne ainsi, avec un peu d'habitude et d'habileté, une sorte de bas-relief qui permet de se rendre compte plus facilement du sujet et de le reprendre par la photographie. La matière des cylindres comprend toutes les pierres dures, depuis le marbre jusqu'au cristal de roche, c'est-à-dire toutes les variétés de quartz. Nous serions très embarrassés de nous expliquer sur les procédés qui ont permis aux artistes d'attaquer la pierre. Les renseignements nous manquent complètement sur ce point, et nous croyons qu'il serait téméraire d'y suppléer par des conjectures.

Ces préliminaires étaient indispensables pour bien saisir la portée des observations qui suivent. Je vais essayer maintenant de décrire les types que j'ai choisis et sur lesquels je dois appeler l'attention.

Le premier cylindre provient du Musée de New-York; il est en marbre ou peut-être en porphyre; il mesure 0m,030 de hauteur et 0m,020 de diamètre. La photographie agrandie permet de mieux saisir les détails du sujet. Je ne le connais que par un moulage; il appartient à l'époque des rois d'Agadé[1] qui florissaient antérieurement à l'établissement du premier empire de Chaldée; il est peut-être contemporain de Sargon l'Ancien; dans tous les cas, on ne peut pas lui assigner une date

1. Agadé, dont le nom signifie « la ville du feu éternel », était la capitale d'un royaume puissant détruit avant l'établissement des rois de Chaldée à Babylone et se trouvait à cette époque le siège des écoles scientifiques qui ont illustré la Mésopotamie inférieure. Les bijoux de cette provenance nous montrent que les artistes étaient à la hauteur des savants qui déjà calculaient la périodicité des éclipses et la précession des équinoxes.

postérieure à celle de Hammourabi, c'est-à-dire, entre le xve et le xxe siècle avant notre ère.

Le sujet gravé sur ce cylindre nous présente deux scènes symétriques, disposées de chaque côté d'une inscription qui en occupe la partie supérieure. Le groupe à droite représente un homme nu, les cheveux bouclés tombant sur les épaules, la tête coiffée d'un béret plat, le corps mouvementé, tourné vers la gauche. Il lutte contre un taureau qui se dresse sur les pieds de derrière ; de la main gauche, il l'a saisi par une jambe de devant, tandis que, de la main droite, il lui fait une blessure au cou. Le sujet à gauche représente un être fantastique aux prises avec un lion. Ce personnage offre l'assemblage bizarre des formes humaines et des formes animales : il a le buste d'un homme, la barbe longue et bouclée tombant sur la poitrine ; sa tête porte des cornes ; la partie inférieure du corps se termine par une croupe de taureau ; une ceinture semble cacher l'endroit où les deux natures se réunissent. Ce monstre lutte contre un lion, dressé devant lui, qu'il a saisi de ses mains vigoureuses par les membres antérieurs.

Tel est l'ensemble de la scène ; la composition est d'une grande originalité, et tout annonce une exécution magistrale. Les personnages, les animaux sont bien proportionnés ; les monstres sont robustes, et la vigueur est exprimée par le rendu des muscles, la pureté des attaches et un modelé savant. On voit que l'artiste n'a été arrêté par aucun obstacle venant soit de la matière sur laquelle il déposait sa pensée, soit des procédés dont il pouvait disposer.

Si nous examinons maintenant le détail de ces scènes, nous voyons que l'artiste a scrupuleusement étudié la nature. Le personnnage qui lutte contre le taureau appartient à cette race énergique, au corps trapu, qui caractérise les anciens habitants de la Mésopotamie inférieure. Le taureau est de cette espèce petite et vigoureuse dont on retrouve le type dans toutes les scènes de cette époque ; il est, du reste, bien facile à reconnaître à la longueur des cornes et à la manière dont elles sont insérées. Le temps n'a pas altéré le creux de l'intaille, et la photographie permet encore de comprendre avec quelle vérité l'artiste a rendu certains détails, la fermeté des sabots, le luisant du cuir, la souplesse des naseaux, la mollesse des lèvres ; on sent que l'animal mugit sous l'étreinte de son redoutable adversaire.

Des observations analogues s'appliquent à la seconde scène. Le personnage fantastique, type d'une race que les artistes du cours inférieur de l'Euphrate ont seuls entrevue dans leurs rêves, réunit les formes humaines à celles de l'animalité. L'artiste a compris l'union des deux

natures et l'a exécutée avec un parti pris qui n'a rien de choquant pour l'œil. Dans ce mélange bizarre, il a ramené les proportions du bœuf aux proportions humaines, et, pour compléter l'alliance, il a donné à son personnage les cornes de l'animal. Et pourtant tout cela ne nuit point à l'ensemble; le lion, la gueule ouverte, la tête renversée, rugit de rage et de douleur; les formes ne sont pas amoindries; on distingue, dans l'exécution des détails, le poil du fauve et les ondulations de la crinière; la fermeté des attaches, la souplesse du corps, les mouvements de la queue, tout, enfin, est exécuté avec une vérité qui ne s'éloigne pas un seul instant de la nature.

L'inscription est gravée avec beaucoup de soin; les caractères sont du style archaïque de Babylone. Au-dessous, on voit une petite antilope dont nous ne saurions expliquer la présence; dans tous les cas, elle est copiée sur la nature avec un réalisme qu'on ne saurait contester.

Ce qui nous renseigne sur l'époque de ce monument, c'est sa parfaite similitude avec un cylindre qui présente le même personnage, le même taureau, dans une position différente toutefois, et qui est daté du règne de Sé-gani-Sarluh, roi d'Agadé[1]. Notre cylindre porte, du reste, un nom analogue; dans l'inscription qui l'accompagne, on lit le nom de Bin-gani-Sarluh. Je n'entreprendrai point ici l'analyse de ce petit texte; je me contenterai de dire qu'il pourrait se faire que les deux noms fussent identiques sans pourtant désigner le même personnage.

Le second cylindre provient du Musée britannique. Il est en cornaline et d'un travail très soigné; il mesure 0m,035 de hauteur. Il appartient au second empire d'Assyrie, à la dynastie des Sargonides; dès lors on peut placer la date de son exécution du VIIe au VIIIe siècle avant J.-C.

Le sujet est d'une très grande simplicité de conception; la donnée avec des variantes est, du reste, caractéristique de l'époque des successeurs de Sargon. Un personnage, les bras étendus, saisit de chaque main deux monstres fantastiques, quadrupèdes ailés qui participent des formes de la gazelle, du lion et du taureau. Ce personnage, ailé lui-même, porte une double paire d'ailes déployées; sa figure est immobile, et les traits de profil, parfaitement accentués, ne souffrent pas trop de la manière conventionnelle dont l'œil est rendu. La barbe et les cheveux sont tressés avec soin. Il est vêtu d'une tunique courte, sur laquelle descend une robe longue, serrée à la taille par une large ceinture. La

1. Le sujet de ce cylindre et la traduction de l'inscription ont été présentés à l'Académie des inscriptions et belles-lettres dans la séance du 26 novembre 1877. Conf. *Notes sur quelques cylindres orientaux,* janv. 1877.

tunique s'arrête au-dessus des genoux ; la robe n'a pas de manches et tombe sur les talons; ainsi le vêtement laisse voir les bras, la jambe gauche et le pied droit. Ce qu'on aperçoit de nu fait suffisamment comprendre que l'artiste connaît son anatomie et qu'il la rend de parti pris, en exagérant toutefois le jeu des muscles. Les attaches du poignet et de l'avant-bras sont bien indiquées; la naissance de la jambe est moins heureuse. Le vêtement est orné d'une riche broderie, variée suivant la place et rendue avec un soin minutieux. L'artiste a fait comprendre que la doublure même est chargée d'un dessin différent. La ceinture participe de cette richesse d'exécution; on voit que l'artiste se complaît dans les détails. Les franges abondent sur la tunique et se déploient en triple rang sur la robe; on distingue même la crête qui les unit à l'étoffe; enfin un gland retenu par une cordelière tombe sur les pieds. Quant aux ailes, s'il est impossible de dire comment elles sont attachées au corps, on pourrait presque en compter les plumes.

Les deux monstres sont symétriques et de profil. Ils se dressent sur leurs membres postérieurs ; l'échine cambrée imprime un mouvement très caractéristique à la tête, qui se penche sur la poitrine et se présente les cornes en avant. La jambe de devant restée libre pend naturellement sans résistance. L'appendice ailé s'articule avec les membres antérieurs sans paraître s'y rattacher. Si l'on passe à l'analyse des détails, on s'aperçoit promptement que tout est de convention dans ces monstres de fantaisie ; le poil de la bête, frisé à la manière de la barbe du personnage, contribue à lui enlever son véritable caractère. Si toutes les formes sont animales, on ne saurait, en les réunissant, constituer une individualité.

Ce qui nous renseigne sur l'époque que nous attribuons à ce monument, c'est l'identité absolue du personnage avec des types analogues de l'époque des Sargonides. J'aurais pu prendre pour exemple le cylindre qui porte le nom d'Ursana, roi de Muzasir, l'adversaire de Sargon[1]. C'est en effet le même individu; seulement, au lieu des monstres ailés, il tient deux autruches par le cou. Ce monument n'est d'ailleurs que le reflet de l'art assyrien transporté en Arménie.

Il existe un grand nombre de cylindres où le même personnage est également aux prises avec d'autres animaux, sphinx ailés aux têtes d'aigle, de lion ou d'homme. Dans tous les cas, le travail est identique, et c'est intentionnellement que nous avons choisi celui-ci, à cause

1. Ce beau cylindre en jaspe rose se trouve au musée du cabinet des médailles à la Haye. Voyez, au surplus, la description que nous en avons donnée dans le Catalogue officiel n° 135, la Haye, 1878.

des deux monstres qui nous conduisent à des types bien connus sous les Achéménides et qu'on retrouve jusque dans les chapiteaux des colonnes de Persépolis [1]. Nous donnons un de ces chapiteaux en lettre.

Le troisième monument appartient au Musée britannique. Il est en cornaline blonde semi-transparente ; le sujet est un peu plus compliqué ; il mesure 0m,030 de hauteur.

Un roi, sur un char traîné par un cheval qui paraît lancé au galop et conduit par l'aurige, s'avance pour combattre un lion dressé devant lui et qu'il a déjà atteint de ses flèches ; un autre lion est étendu sous les pieds du cheval ; la scène est encadrée par deux palmiers. Dans le champ, en haut, plane la figure du dieu, telle qu'on la voit sur tous les monuments de la Haute-Asie, un buste humain passé dans un disque orné des appendices ornithomorphes. L'inscription reproduit le nom de Darius dans les trois langues qui caractérisent les textes des Achéménides ; c'est peut-être le fils d'Hystaspe.

Les cylindres de Perse sont du reste peu variés et faciles à reconnaître. Le costume des personnages, leur pose, leur physionomie sont aujourd'hui bien connus par la comparaison qu'on en peut faire avec les sujets des bas-reliefs des palais de Darius et de Xerxès.

Si maintenant nous examinons les détails, nous sommes frappé de la négligence avec laquelle les personnages sont rendus, et de la recherche avec laquelle on a exprimé les accessoires. Nous avons déjà signalé un parti pris dans l'exécution du cylindre précédent. Ici tout est plus encore de convention, et, nonobstant l'ampleur de l'idée qui préoccupait l'artiste, il n'a pu aboutir qu'à un maigre résultat. Le roi, l'aurige, le cheval et le char disparaissent pour ainsi dire devant le fauve, et pourtant ce fauve n'effraye personne, malgré l'exagération de la taille. La crinière est rendue par un travail qui diffère peu de celui des palmiers ; rien dans les traits du lion n'annonce sa prochaine agonie, en dépit des flèches qui ont pu l'atteindre. Quant à celui qui gît sous les pieds des chevaux, il est exécuté dans des proportions si petites qu'il passe à peu près inaperçu. Tout est factice dans cette scène, l'art n'a plus rien à faire avec la nature ; on sent que le cheval, lancé au galop, ne bouge pas ; l'aurige ne le presse pas, et le roi, la tête diadémée, lance sa flèche au hasard ; l'artiste n'a pas voulu la diriger vers le lion pour ne point altérer la figure de l'aurige, devant laquelle elle aurait dû passer.

Avant de comparer ces trois monuments, je ne puis trop rappeler que leur époque ne saurait être contestée. La date du premier nous est

1. Conf. Coste et Flandin, *Voyage en Perse*, 1840-1841.

Cylindre Chaldéen



Cylindre Assyrien



Cylindre Perse



Dujardin heliog. | Eudes imp.

CYLINDRES ORIENTAUX

Gazette des Beaux-Arts

donnée par l'inscription en tout semblable à celle d'une inscription d'un roi d'Agadé dont l'authenticité est précise ; nous avons dit que les personnages, le lion, le bœuf, se retrouvent du reste diversement combinés dans les scènes qui ornent les cylindres de cette époque. La date du deuxième nous est donnée par la comparaison que l'on peut faire de la scène avec celles qui sont gravées sur les monuments des Sargonides, et surtout par l'identité du personnage avec celui qui orne le cylindre d'Ursana. Enfin, la date du troisième est indiscutable à cause du nom qu'il porte ; si ce n'est pas le fils d'Hystaspe, c'est toujours un Darius ; or le dernier des Darius ne nous conduit qu'à l'époque d'Alexandre.

Ces trois monuments nous révèlent au premier abord une sorte de décadence, dont nous trouvons l'explication dans les traditions d'un art qui s'épuise, malgré les moyens de perfectionnement dont il dispose ; nous ne voulons en signaler ici que les étapes les plus caractéristiques, mais il serait facile d'en relever les défaillances intermédiaires.

Jusqu'ici les origines de l'art dans la Chaldée ne nous étaient pas accessibles ; pas une ruine ne nous avait révélé ces civilisations primitives ; et nous serions encore sans données précises, si les découvertes philologiques ne nous avaient permis de fixer la date des pierres gravées qui nous viennent de cette époque. J'ai relevé au Musée britannique, sur des contrats d'intérêt privé, datés du règne des premiers rois de Chaldée, les empreintes des cachets dont les habitants de la Mésopotamie se servaient alors, et j'y ai reconnu les types des scènes gravées sur des cylindres dont la provenance était restée ignorée [1]. Ces observations ne laissent plus de doute sur l'authenticité de quelques cylindres dont on avait discuté la provenance. Les plus anciens monuments que nous pouvons saisir, les cylindres d'Urkham et d'Ilgi[2], nous montrent déjà des artistes consommés en pleine possession de leur art ; mais on peut se demander quels étaient alors les sujets qui ornaient les temples des Dieux : le Bit-Parra, le Bit-Ulbar, tous ces monuments innommés construits par les premiers rois de Chaldée, alors que la glyptique était arrivée à un degré de développement dont les cylindres nous donnent la mesure. Nous ne le savons pas. Rien, en effet, ne nous est parvenu de la décoration des palais et des temples de ces villes antiques dont la

1. Conf. *Relevé des empreintes des cylindres assyro-chaldéens sur des contrats d'intérêt privé du Musée britannique*, 1879.

2. Urkham et son fils Ilgi sont les plus antiques rois de Chaldée; la capitale de leur empire était Ur, et leur règne paraît coïncider avec la date de l'existence d'Abraham. Le premier de ces cylindres, cité par Ker-Porter, est égaré ; le second est au Musée britannique.

culture scientifique nous est seule connue, et pourtant on ne pourrait nier que les sculpteurs de ces temps reculés ne fussent à la hauteur des graveurs dont les œuvres sont arrivées jusqu'à nous.

Il est plus facile de se renseigner sur l'art assyrien ; nous avons, en effet, à côté des cylindres de cette époque, les grands monuments de Nimroud, de Khorsabad et de Koyoundjik, qui embrassent une période de 250 années environ. L'art assyrien trouve dans ces débris, aujourd'hui transportés dans les musées de Londres et de Paris, des représentants faciles à étudier et qui nous renseignent sur les rapports que nous pouvons établir entre la glyptique et la sculpture. Les défaillances sont très marquées en Assyrie ; quand on parcourt les galeries du Musée britannique, la comparaison est facile, et l'on peut constater dans la sculpture un déclin sensible depuis l'époque d'Assur-nasir-habal[1] jusqu'aux Sargonides.

La chute est plus grande si l'on passe aux monuments des Achéménides. Là encore nous pouvons rapprocher les bas-reliefs de Persépolis des gemmes de la même époque et établir la parfaite harmonie qui existe entre les bas-reliefs des palais et les pierres gravées. Le cachet de Darius est un des plus beaux monuments de l'époque achéménide et, pourtant, ce n'est qu'un pastiche affaibli des chasses d'Assur-nasir-habal dont on trouve le type sur les murs même du palais de Nimroud ; — nous en reproduisons une esquisse en cul de lampe ; — seulement, sur la gemme, tout est amoindri : il y a absence de mouvement, absence de vérité, mais, en revanche, une recherche du fini qui ne révèle que la dextérité de l'artiste ou peut-être un perfectionnement dans les instruments dont il disposait.

Ce coup d'œil d'ensemble nous révèle donc un fait de la plus haute importance. Nous reconnaissons, depuis l'époque du grand empire d'Assyrie jusqu'à l'époque des Achéménides, une période de décadence visible ; mais au delà, mais antérieurement, que s'est-il produit? quels étaient les maîtres de ces artistes assyriens qui sculptaient les palais de Nimroud ? où sont leurs œuvres? C'est en vain qu'on interroge jusqu'ici la Mésopotamie inférieure. Les fouilles nous ont révélé, il est vrai, les différentes phases de cette histoire, mais pas un bas-relief, pas une statue de quelque importance ne vient nous renseigner sur ces superbes décorations qui faisaient encore l'orgueil des rois du dernier

1. Assur-nasir-habal, roi d'Assyrie, avait le siège de son empire à Calah, dont les ruines se cachent aujourd'hui sous les tumulus de Nimroud ; l'époque de son règne est fixée de l'an 882 à l'an 857 avant J.-C.

Empire. Nous avons un passé de dix siècles à sonder, et nous n'aurions pas un monument à l'appui de nos recherches si les pierres gravées ne venaient combler cette lacune.

Le petit cylindre d'Agadé n'est pas isolé. Les gemmes de cette antique provenance se comptent par centaines et s'entassaient littéralement dans les collections sans que nous en ayons compris jusqu'ici l'importance. Pour cela, il a fallu pouvoir leur assigner la date qui leur appartient et constater qu'ils sont bien les seuls représentants de l'art dans cette époque reculée. Alors, on voit se produire pour la Haute-Asie un phénomène analogue à celui que l'on a observé en Égypte : plus on remonte le cours des âges, plus l'art apparaît vigoureux et puissant. Sur les bords du Nil, il éclate dans de gigantesques proportions; en Chaldée, nous ne pouvons le saisir que dans les produits microscopiques des artistes d'Agadé. L'histoire en est encore à faire; je crois en avoir réuni les éléments, et j'essayerai de l'esquisser un jour; les exemples que j'ai choisis ici indiquent le cadre dans lequel les détails viendront se classer.

Telle est, à grands traits, la conclusion qui ressort de l'étude des trois cylindres orientaux que j'ai analysés, en nous bornant au côté purement artistique que nous nous étions promis d'examiner. Cependant, en terminant ces observations, je ne puis passer sous silence les interprétations que le côté symbolique de ces scènes pourrait suggérer.

Le premier cylindre nous fait assister à une lutte étrange, très fréquente sur les cylindres de la même époque, et qui se rapporte évidemment à un mythe, à une légende populaire dans la Mésopotamie, mais qui ne nous est pas encore parvenue. Dans les légendes que l'on peut déjà traduire, il est question, il est vrai, d'un homme-taureau, de la lutte d'un personnage fantastique contre des monstres, et on a cru voir dans les deux lutteurs deux personnages, Isdubar et Hea-bani, dont les noms reviennent souvent dans les textes; mais sommes-nous bien sûrs que l'artiste s'est précisément inspiré du passage qui nous a été conservé? Ces légendes nous arivent encore dans un état de mutilation tel qu'il serait téméraire de s'en servir absolument pour appuyer son jugement. Ce n'est pas sur des documents semblables que l'on peut étayer aujourd'hui un travail d'assimilation, quand on songe qu'il suffit d'attendre peut-être encore un jour pour que les fouilles nous dévoilent toutes ces légendes dans leur entier, et nous fassent comprendre l'histoire du Panthéon assyrien mieux que nous ne connaissons celui de la Grèce et de Rome. Le deuxième monument a trait également à quelque légende antique; mais, parmi les fragments que j'ai pu consulter, je

n'en vois aucun qui puisse s'y rapporter, même d'une manière éloignée. Ce que nous pouvons seulement comprendre d'après certaines sources, c'est que les appendices ailés indiquent soit des génies, soit des êtres déjà en possession de l'immortalité; c'est ainsi que dans la légende d'Istar on décrit les ombres qui peuplent le Hadès, c'est-à-dire le « séjour d'où l'on ne revient pas ». Quant au troisième monument, c'est un épisode de la vie privée, qui n'aurait rien à faire avec la légende ou la mythologie, si ce n'est l'image du Dieu qui plane sur la scène. La signification de ce symbole est incontestable; on le retrouve sur les plus anciennes ruines de la Haute-Asie de même que sur celles de la Perse, malgré la différence des religions qui l'avaient adopté; mais encore qui pourra nous dire comment le même symbole a pu passer de l'Assyrie à la Perse et représenter Ilu, Mérodach ou Nebo dans le polythéisme assyrien, comme il représente Ormuzd sur les monuments des rois Mazdéisnans de la dynastie des Achéménides?

Ces quelques observations suffisent pour qu'il soit bien établi que je n'ai donné cette esquisse de l'histoire des cylindres assyriens qu'en m'appuyant sur le côté artistique qui nous est actuellement saisissable, et que je me suis prémuni contre les interprétations dans lesquelles l'imagination seule pourrait intervenir.

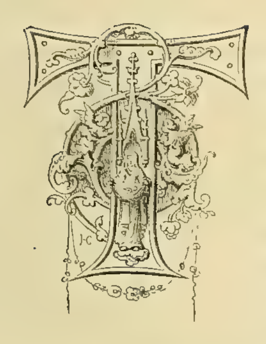
J. MENANT.



LA FAIENCE D'ARNHEM

(COLLECTION EVENEPOEL, DE BRUXELLES)

I



ous ceux qui collectionnent les faïences du Nord, et principalement les pièces de provenance belge ou hollandaise, connaissent ces brocs délicats, ces cafetières élégantes, ces corbeilles et ces plateaux gracieux, décorés de personnages en costume Louis XV et d'ornements rocaille, qui portent comme marque un coq bleu tracé sous émail. Ces pièces sont rares et, par conséquent, fort recherchées. Elles méritent, du reste, de l'être, car leurs formes sont toujours d'un goût irréprochable, rappelant celles de la vieille argenterie, et leur décor, tracé par des mains habiles, affecte une légèreté et une distinction qu'on rencontre rarement dans les faïences hollandaises.

Jusqu'à présent, on n'était pas exactement fixé sur la provenance de ces belles céramiques. M. Demmin, qui, le premier, je crois, s'est occupé d'elles, les avait dans le principe attribuées à Amsterdam. « Un savant israélite allemand de Breslau, nommé Herzog ou, en hollandais, Hartog, et connu sous le nom adoptif de *Hartog van Laun*, associé à un certain H. Brandeis, avait établi une fabrique de faïence en 1780, au Flake-Feld (?), près de la porte de Weesp [1]. La fabrique cessa d'exister vers 1785. Cette faïence, qui est généralement lourde et en camaïeu, est devenue aujourd'hui introuvable. Elle est marquée d'un coq en bleu sur le cru, au grand feu.

1. La *Weesper poort* sans doute, aujourd'hui convertie en barrière. C'est là qu'aboutit le chemin de fer rhénan.

« C'est chez un fils de ce Brandeis, âgé lui-même de quatre-vingt-quatre ans, que j'ai trouvé une pièce authentique (!) avec la marque ci-dessus. »

Ainsi s'exprime M. Demmin, mais ce qu'il ne nous dit pas, c'est s'il a trouvé également chez ce même Brandeis les indications qu'il produit sur les origines et l'existence de cette fabrique amsterdamoise. Le fait serait important à savoir; car, sur la foi de ce racontar un peu vague, M. Albert Jacquemard attribua, lui aussi, à Amsterdam cette intéressante et curieuse production, et il est probable qu'elle lui serait demeurée, si un document céramique d'une importance spéciale n'était venu jeter des clartés inattendues sur la question et faire suspecter les affirmations de M. Demmin.

Ce document céramique n'est autre que la plaque dont nous donnons ici même une reproduction. Comme fabrication, cette plaque appartient à la série d'objets délicats dont nous parlions tout à l'heure. Elle présente le même engobe gras, onctueux, d'un beau blanc laiteux et d'une pureté admirable. L'émail en est également brillant, mais friable. Quant au décor, ce sont les mêmes personnages Watteau exécutés en camaïeu, dans des tons bleus un peu faux, sans éclat, tournant légèrement au gris. Un coq, marque certaine du fabricant, est perché sur une haute branche, et les mots ARNHEMSE FABRIQUE, tracés sur une banderole, viennent nous fixer sur le lieu de production. Enfin, dernier indice, la maisonnette du fond semble être la manufacture, et la grande rivière qui passe devant ne peut être que le Rhin, qui baigne Arnhem, comme chacun sait[1].

Je signalai, en 1872, l'existence de cette plaque à M. Demmin [2]. Il en conclut que ces deux fabricants d'Amsterdam avaient établi une fabrique à Arnhem, et dans la troisième édition de son *Guide* il disait en parlant de cette pièce si intéressante : « Cette faïence, qui a été acquise par M. Evenepoel, à Bruxelles, ne laisse donc plus de doute sur l'existence d'une fabrique de faïence établie à Arnheim *(sic)* par Hartog van Laun, qui pourrait bien aussi avoir fait des essais de fabrication de porcelaine dans cette ville. »

C'était aller un peu vite en besogne. La plaque de M. Evenepoel

1. Cette maison est aujourd'hui retrouvée. Elle appartient à M. Frederik Muller, d'Amsterdam, et figure dans les anciens actes de vente sous la dénomination d'*oude pottebackerij*, c'est-à-dire « vieille faïencerie ».

2. « Cette mention m'a été affirmée par M. Henry Hovard, de la légation britannique à la Haye... » Ainsi s'exprime l'auteur du *Guide*, qui commet bien certainement une erreur de personne.

constituait de fortes présomptions, mais rien de plus. Pour arriver à une certitude, il fallait d'abord découvrir quelque document bien authentique établissant : 1° qu'il avait vraiment existé une fabrique de faïence à Arnhem; 2° que cette fabrique avait bien été réellement fondée et exploitée par les Brandeis et les Van Laun. Déjà même la date donnée par M. Demmin devait être rejetée comme entachée d'erreur, car les



PLAQUE DÉCORÉE EN CAMAÏEU BLEU (FAÏENCE D'ARNHEM).

(Collection Evenopoel.)

pièces marquées au coq sont évidemment antérieures à l'époque qu'il indique.

En 1875, je visitai Arnhem [1]. Je fis la connaissance des deux archivistes, M. Geers Oosterbeek, directeur des archives de la Gueldre, et M. Sannes, conservateur des archives de la ville. Comme c'est dans l'un ou l'autre de ces deux dépôts qu'on pouvait espérer de découvrir les preuves de l'existence de la faïencerie d'Arnhem, je m'efforçai

1. Voir *La Hollande pittoresque*, t. II, « les Frontières menacées », pages 319 et suivantes.

d'intéresser ces deux érudits à l'objet de mes recherches. Ils me promirent de se livrer à toutes les investigations désirables et de me tenir au courant des résultats qu'ils obtiendraient. Trois ans se passèrent, toutefois, sans que j'eusse de leurs nouvelles. En 1878, je me décidai donc à retourner à Arnhem pour apprendre ce que signifiait ce silence prolongé. M. Oosterbeek était mort; quant à M. Sannes, il avait perdu tout espoir de rien découvrir.

Dans l'entre-temps, cependant, j'avais acquis une double preuve de l'existence d'une fabrique de faïence à Arnhem. La première, je l'avais trouvée dans un petit livre publié à Amsterdam en 1772 et renfermant une description géographique de la province de Gueldre[1]. Voici dans quels termes ce petit livre s'exprime en parlant d'Arnhem : « Le commerce des habitants, nous dit-il, consiste principalement en tabac, grains et autres produits qui sont importés dans la ville pour y être vendus, ou qui, exportés, trouvent leur débouché dans les cités voisines. De manufactures, il n'y en a pas beaucoup. On a bien essayé depuis peu d'y fabriquer de la porcelaine, mais cela n'a pas réussi [2]. »

Quant à l'autre preuve, plus importante celle-là, tout à fait décisive, car elle émane d'une autorité compétente et bien renseignée, je l'avais découverte à Delft, aux archives de la ville, dans un mémoire daté de 1784 et relatif à la libre sortie des ouvriers. Ce mémoire, rédigé par la corporation des faïenciers, signé par ses trois doyens, A. van der Ceel, H. van Horn et Lambertus Sanderus, contient, en effet, la phrase suivante, qui lève tous les doutes qui pouvaient encore exister : « En 1755, on a bâti une faïencerie à Arnhem, beaucoup d'ouvriers s'y sont rendus; mais cette fabrique n'a pu se maintenir; elle est abandonnée maintenant [3]. »

Ainsi donc l'hésitation n'était plus permise. Entre 1755, date de sa fondation, et 1772, époque à laquelle elle avait déjà sombré, une fabrique de faïence avait existé à Arnhem. Il s'agissait donc de reprendre, entre ces deux dates, les archives de la ville d'Arnhem et de voir s'il ne s'y trouvait pas quelque document pouvant nous fixer d'une façon définitive sur l'existence de cette faïencerie si sujette à caution.

M. le bourgmestre d'Arnhem — je lui dois ici mes remerciements — voulut bien, avec une courtoisie parfaite, me faire ouvrir à deux

1. *Geographische Beschrijvinge van de Provintie van Gelderland.* Amsterdam, 1772.

2. « Fabriquen heeft men hier niet veel; men heeft wel iets omtrent het maken van porceleinen geprobeerd, doch dat is niet gelukt. »

3. *Histoire de la faïence de Delft,* page 76.

battants les portes des archives municipales. De son côté, l'archiviste, M. Sannes, se mit avec beaucoup de bonne grâce à ma disposition. Nous commençâmes nos fouilles.

Tout d'abord, nos investigations se portèrent sur les documents explorés une première fois par M. Sannes, c'est-à-dire sur les arrêtés, octrois, autorisations accordées par le magistrat. Aucun d'eux, il est vrai, n'était relatif à une fabrication de faïence ou de porcelaine. Mais, de ce que le chemin direct ne nous fournissait aucun indice, en fallait-il conclure que les chemins de traverse seraient aussi improductifs? Une fabrique de porcelaine ou de faïence établie dans une ville ou sur son territoire ne laisse pas que de causer quelques préoccupations aux édiles. Ce sont des règlements de police pour prévenir les incendies, des règlements de voirie pour régler le transport des matériaux, des exemptions de pesage ou de droit d'entrée pour les matières premières; il y a les plaintes des voisins, les réclamations des propriétaires. C'était donc dans les livres renfermant les ordonnances de police qu'il nous fallait pousser nos recherches et, en même temps, dans les registres de bourgeoisie; car, si, comme le prétend M. Demmin, Hartog van Laun et son associé Brandeis sont venus s'établir à Arnhem, ils avaient dû, l'un ou l'autre, acquérir le titre de bourgeois. Je me chargeai de la première piste, M. Sannes de la seconde, et nous nous mîmes à l'œuvre.

Nos recherches dans ce double ordre d'idées ne furent point longtemps vaines. Dès le second jour, j'avais acquis, dans les *Commissie en Politieboeken*, la preuve que, depuis 1688, il y avait eu des fours à briques auprès d'Arnhem, et que les échevins et les bourgmestres les avaient toujours fait surveiller avec une vigilance spéciale. Enfin le troisième jour, sur le *Commissie en Politieboek*, n° XVII, au folio 27vo, à la date du 6 février 1761, je relevai une ordonnance dont je n'ai pas besoin de souligner l'importance, et dont voici la traduction littérale :

« Sur proposition soumise à l'assemblée, établissant que JOHAN VAN KERKHOFF, ayant ouvert une fabrique de porcelaine en dehors de la porte du Rhin, en cette ville et près du port, a demandé à Leurs Bien Nobles et Sévères Seigneuries, d'avoir pour lui, ses enfants, conjointement avec ses associés et ouvriers, la gracieuse franchise relativement au payement du droit de porte, à la porte du Rhin. Leurs Bien Nobles et Sévères Seigneuries, après avoir tenu délibération, ont trouvé bon et compris d'accorder sa demande audit JAN VAN KERKHOFF, comme aussi de lui donner force, aussi bien pour lui que pour ses enfants, associés à sa fabrique, et ouvriers travaillant dans celle-ci. De sorte que, toutefois, ledit Kerkhoff

sera tenu de donner au portier de la porte du Rhin les noms de ses associés dans la fabrique, conjointement avec ceux des ouvriers y travaillant. Ajoutant que, dans le cas où il congédierait certains ouvriers ou travailleurs, ou bien dans le cas où de nouveau il en prendrait d'autres, il devra en donner connaissance audit portier, et que ledit portier laissera sortir de la Porte et circuler les personnes susdites, sans exiger jamais aucun droit de porte. Un extrait du présent règlement demeurera aux mains de Jan van Kerkhoff, et un autre sera également remis au portier de la porte du Rhin, Claas Gerritsen, pour servir à leur instruction. »

Certes c'est là une pièce décisive. Du premier coup, non seulement nous avons la preuve irréfutable de l'existence de la faïencerie d'Arnhem, mais nous connaissons le nom de son propriétaire, ainsi que l'emplacement occupé par elle, et cet emplacement se trouvait bien, ainsi que nous l'avions soupçonné d'après la plaque de M. Evenepoel, en dehors de la ville et sur les bords du Rhin. En outre, du libellé même de l'ordonnance il résulte que la fabrique avait déjà en ce temps une certaine importance et occupait un nombre assez considérable d'ouvriers.

Une fois dans la bonne voie, il me fallait pousser activement les recherches. Sur le même *Politieboek*, n° xvii, à la page 249vo et à la date du 5 novembre 1762, je découvris en effet une nouvelle ordonnance non moins importante que la première, et dont voici également la traduction :

« Étant présentée et lue devant l'assemblée, la requête de Jan van Kerkhoff, établissant que, pour le progrès de sa fabrique, le lavoir (*waasplaats*) pour laver la terre est devenu trop petit, demandant qu'il plaise à Leurs Bien Nobles et Sévères Seigneuries de lui accorder une place pour laver, près des fosses à chaux du capitaine Zeger Verbeek (?), lesquelles sont actuellement abandonnées, ou toute autre place qu'il plairait à Leurs B. N. et S. Seigneuries de trouver bon.

« Après avoir délibéré, il a été trouvé bon et compris que cette requête sera transmise ès mains de MM. les commissaires du port, pour que la place sus-indiquée soit examinée, et pour présenter à Leurs B. N. et S. Seigneuries leurs considérations et préavis. »

Quelle fut la suite donnée à ce préavis? Le livre de police ne nous en dit rien; mais de la requête elle-même il résulte qu'en novembre 1762 la fabrique était en pleine prospérité, puisque son propriétaire était

obligé de s'agrandir. Enfin, sur le *Politieboek*, nº XVIII, à la page 174 et à la date du 10 octobre 1764, je trouve une dernière ordonnance, concernant, cette fois, le bois indispensable au chauffage des fours :

« Sur la proposition faite à l'assemblée, il a été trouvé bon et compris que, lorsque Jan van Kerkhoff se pourvoit de bois pour sa fabrique de porcelaine, que ce bois soit conduit directement à travers la ville à



CAFETIÈRE DÉCORÉE EN CAMAÏEU BLEU (FAÏENCE D'ARNHEM).

(Collection Evenepoel.)

la fabrique, tandis que (actuellement) ce même bois doit d'abord être déchargé et ensuite transporté à la fabrique, avec obligation de donner aux portiers une bûche par chaque voiture, soit qu'elle entre ou qu'elle sorte pour aller hors la ville. De telle façon, cependant, que cette décision s'applique seulement au bois destiné à sa fabrique, et non pas au bois destiné à son chauffage personnel, pour lequel il sera justement tenu de laisser suivant qu'il est d'usage. Et un extrait de cette disposition demeurera aux mains de Jan van Kerkhoff, pour servir à son instruction. »

Après cela plus rien. Jan van Kerkhoff était-il arrivé au terme de ses

desiderata? n'avait-il plus rien à souhaiter? La chose semble peu probable, car c'est à peu de temps de là que sa fabrique dut commencer à décroître. Nous savons, en effet, qu'en 1772 elle avait cessé d'exister depuis au moins déjà une année ou deux, puisque la *Geographische Beschrijvinge,* imprimée en cette année, déclare que ses essais n'avaient point réussi.

L'existence de la fabrique authentiquemnt établie, il nous fallait chercher à débrouiller quelque peu la personne du fabricant. Ce Jan van Kerkhoff, quel était-il? d'où venait-il? C'est ce que l'état civil pouvait seul nous dire. C'est à lui dès lors qu'il fallait nous adresser. Je commençai mes recherches par les livres de mariage. C'est là, me semblait-il, qu'on devrait trouver le plus sûrement les indications désirées; car, que Kerkhoff fût oui ou non natif d'Arnhem, il était assez croyable qu'il s'y était marié ou remarié. Mes pronostics, du reste, ne devaient pas se trouver en défaut. A la journée du 5 août 1742, je découvris acte de mariage entre :

Johan van Kerkhoff, jeune homme d'Arnhem,

Et Maria van Wanray, de Nimègue.

Ainsi donc notre faïencier était originaire de la ville même qu'il devait illustrer par ses artistiques productions. La quitta-t-il après sa déconfiture? Non pas, car en décembre 1773 le registre des décès porte l'inscription suivante :

Johan van Kerkhof laet kinderen na.

C'est-à-dire : Johan van Kerkhof laisse des enfants. Quels étaient ces enfants? Il importe peu.

Enfin, en remontant en arrière, j'ai découvert dans le *Commissie en Politieboek,* n° XIV, à la page 407, une requête de notre homme qui nous donne quelques indications sur sa position sociale. Jan Kerkhoff s'y déclare propriétaire d'une maison contiguë au cimetière Saint-Jean, et il explique que pour gagner l'église il lui faut faire un grand détour, alors que, si on lui permettait d'ouvrir une porte sur le cimetière, avantage que ses voisins possèdent, il pourrait s'y rendre directement. A l'appui de sa requête, il parle des embellissements qu'il se propose de faire à sa propriété. Cette requête est du 4 juin 1754.

Ainsi voyez comme tout s'enchaîne. Voici notre fabrique et son fabricant retrouvés. Jan van Kerkhoff est né à Arnhem, sans doute aux environs de 1720[1]. En 1742 il épouse Maria van Wanray. En 1754 il est

1. Depuis que ces lignes sont écrites, j'ai eu le plaisir de me trouver en correspondance avec M. H.-E. van Kerkhoff, conseiller à la cour d'Arnhem et descendant

possesseur d'une belle maison et ne songe qu'à l'embellir et à la rendre plus commode. En 1755 il fonde sa fabrique de faïence près du Rhyn; c'est du moins la date que nous donnent les doyens *plateelbackers* de Delft,



AIGUIÈRE ET PLATEAU DÉCORÉS EN CAMAÏEU BLEU (FAÏENCE D'ARNHEM).

(Collection Evenepoel.)

et il nous faut d'autant plus volontiers les croire que l'un d'eux, Abraham van der Ceel, s'était marié à Arnhem[1], et devait par conséquent être fort

de notre fabricant, lequel a bien voulu me communiquer quelques renseignements sur son aïeul. « Vous estimez juste, m'écrit-il, en plaçant sa naissance aux environs de 1720, car il est né en 1716. En outre, les autres dates découvertes par moi se rapportent à celles fournies par les papiers de famille. Le mariage figure dans ces papiers comme ayant été contracté le 14 août 1742, et la mort est advenue le 10 décembre 1773. Ce que m'apprend en outre mon honorable correspondant, c'est que Jan van Kerkhoff n'eut pas moins de dix enfants, dont plusieurs moururent en bas âge.

1. Le registre des mariages d'Arnhem constate, en effet, que le 3 janvier 1780 on a

bien renseigné sur tout ce qui s'était passé en cette ville. Du 6 février 1761 au 10 octobre 1764, nous voyons notre homme occuper de son usine « Leurs Bien Nobles et Sévères Seigneuries » Messieurs les Conseillers municipaux et agrandir son établissement. Mais cette prospérité dure peu. En 1770 la fabrique périclite et ne tarde pas à éteindre ses fours. Jan van Kerkhoff ne lui survit point longtemps. Il meurt en 1773. Voilà un historique bien clair.

Est-ce à dire pour cela que la restitution soit complète et qu'il ne reste plus rien à éclaircir? Assurément non. Il faudrait, pour que l'histoire de la faïencerie d'Arnhem nous fût intégralement rendue, que nous connussions au moins les noms des principaux collaborateurs de Jan van Kerkhoff. J'ai fait à ce sujet des recherches nouvelles dans les registres de l'état civil, mais ils ne mentionnent point les professions et dès lors ne peuvent nous fournir aucun indice sérieux. Ce qu'il faudrait retrouver, c'est ce fameux livre de Claas Gerritsen, le gardien de la porte du Rhin, sur lequel notre fabricant fit inscrire, en 1761, « les noms de ses associés dans la fabrique, conjointement avec ceux des ouvriers y travaillant ». Mais qu'est devenu ce registre? Depuis bien longtemps il n'existe plus sans doute, et ce serait se flatter d'un fol espoir que de compter le retrouver.

II

La courte période pendant laquelle Jan van Kerkhoff dirigea la faïencerie d'Arnhem, les essais, les tâtonnements forcés qui entravèrent les premiers temps de sa fabrication, le ralentissement que celle-ci dut subir quand l'heure du déclin eut sonné, expliquent suffisamment que les produits d'Arnhem soient aujourd'hui des plus rares. Leur élégance et leur distinction expliquent qu'ils soient des plus recherchés.

En Europe, je ne connais qu'une seule collection assez fortunée pour posséder une suite à peu près complète de ces belles céramiques : c'est la collection Evenepoel, de Bruxelles.

Pendant longtemps déjà MM. Evenepoel avaient collectionné la faïence

publié les bans d'Abraham van der Ceel et de Geertruyda Viervant, et pour la personne du marié il ne saurait y avoir d'erreur, car sa mère Maria van der Hagen, veuve en premières noces de Maarten van der Ceel, en secondes noces de Gerardus Brouwer, et qui dirigeait encore à cette époque, à Delft, la fabrique de la *Lampette*, figure dans l'acte comme ayant donné son consentement.

Le mariage fut célébré à Arnhem, à l'église Saint-Eusèbe (*Groote Kerk*), le 27 janvier 1780.

de Delft, et ils avaient eu l'heureuse chance de pouvoir réunir plus de trois cents échantillons du plus haut intérêt et de la plus belle conservation. Depuis les beaux paysages en camaïeu bleu qui ont fait la célébrité d'Abraham de Kooge jusqu'à ces gigantesques potiches cannelées,



CAFETIÈRE DÉCORÉE EN CAMAÏEU ROSE (FAÏENCE D'ARNHEM).

(Collection Evenepoel.)

chefs-d'œuvre de Louwys Fictoor et de Lambartus Henhoorn, depuis les magnifiques corbeilles et les bouteilles élégantes qui sont l'honneur des Hoppestein et de leur fabrique de la *Vieille Tête de Maure* jusqu'à ces étonnantes copies de Saxe qui ont illustré le nom de Zacharias Dextra, ils possèdent des pièces de choix de toutes les provenances, et il n'est pas jusqu'à ces rarissimes chefs-d'œuvre de Frytom et de Verhaast dont on ne trouve chez eux de précieux spécimens.

Il y a six ou sept ans qu'ils commencèrent à se préoccuper de la faïence d'Arnhem. Ce fut, si j'ai bonne mémoire, l'acquisition de la grande plaque que nous avons reproduite qui les y engagea. Depuis lors ils ont acheté tout ce qui s'est présenté de beau et d'important dans ce genre. Et si l'on peut citer, dans d'autres collections, quelques belles pièces isolées, la fontaine de M. Paul Dalloz, par exemple, la belle cafetière de la collection Van Romondt, la cafetière, malheureusement brisée, que M. de Liesville avait exposée l'été dernier au Trocadéro, sous le nom de faïence d'Amsterdam, les plats de M. Fétis, de Bruxelles, et de M. Reynolds, de Londres, c'est, je le répète, chez MM. Evenepoel qu'il faut venir pour voir un ensemble respectable de faïences d'Arnhem et pour pouvoir se rendre compte de la marche suivie par cette élégante fabrication.

Cette production, en effet, paraît, dans sa courte existence, avoir parcouru trois phases bien distinctes. Tout d'abord, elle emprunte à Delft son personnel et ses procédés. « En 1755, on a bâti une faïencerie à Arnhem, beaucoup d'ouvriers s'y sont rendus, » disent les syndics de Delft. Et, en effet, nous trouvons, marquées au coq, toute une série de pièces que sans cette marque on attribuerait certainement à Zacharias Dextra, à Jacobus Halder ou à quelque autre maître de Delft, de la même époque. Ce sont généralement des plateaux et des corbeilles polychromes et dorées, décorées de motifs chinois qui s'enlèvent en un léger relief, sur un engobe d'un beau blanc laiteux.

Après ce premier temps, la fabrication d'Arnhem semble traverser une période exclusivement originale. Elle abandonne la polychromie pour le camaïeu, et les formes orientales pour les modèles européens; ses cuvettes, brocs, cafetières, corbeilles semblent copiés sur l'orfèvrerie de l'époque. Le décor cesse d'être japonais ou chinois pour s'inspirer des scènes galantes et pastorales de Watteau, de Pater et de Lancret.

C'est là l'époque la plus féconde et la plus remarquable de cette intéressante production. Le biscuit continue d'être épais et un peu lourd, l'engobe a toujours son beau blanc et conserve son apparence onctueuse et grasse, le décor en camaïeu est uniformément bleu, mais non pas de ces bleus éclatants, riches, vibrants, un peu durs et, si j'ose employer ce mot, un peu crus de Delft. Il se cantonne, au contraire, dans des nuances passées, déteintes, tirant légèrement sur le gris, sans richesse et sans éclat, mais non sans douceur et sans harmonie. Le dessin est toujours correct, élégant, délicat. Les ombres sont douces, transparentes. L'image fait bien vignette. Elle décore agréablement le vase

ou le plateau, mais elle reste accessoire. En outre, on a renoncé au feu de moufle, qu'on employait pour les pièces polychromes. La plupart de ces beaux ouvrages sont décorés sous émail, au grand feu; mais l'émail employé n'a ni la dureté ni l'éclat de celui de Delft, et l'aspect obtenu est tout autre. Le caractère de cette période est si personnel qu'une fois qu'on a considéré une de ces pièces avec attention, il est bien difficile de ne pas reconnaître à première vue la faïence d'Arnhem.

Pendant la troisième période de sa fabrication, Johan van Kerkhoff paraît s'être appliqué à copier la porcelaine de Saxe. Cette préoccupation était, du reste, tout à fait naturelle. L'Europe entière, à ce moment, était prise de la manie de la porcelaine. Il n'était pas une capitale, pas une grande ville qui n'eût la prétention de posséder sa fabrique et d'avoir sa marque. Les fabricants de faïence eux-mêmes s'intitulaient volontiers fabricants de porcelaine. Dès le premier jour, Jan van Kerkhoff avait pris ce titre; il était donc naturel qu'il fût amené à copier les fines céramiques importées de Meissen, de Tournai, de Mayence et de Berlin, et à contrefaire, dans la mesure du possible, les produits qui allaient bientôt rendre célèbres les noms du pasteur Mol, à Oude-Loosdrecht, et de Linker, à la Haye.

C'est à ce dernier temps qu'il faut rapporter ces cafetières décorées en camaïeu rose, ces beurriers polychromes décorés au feu de moufle, et toutes ces pièces auxquelles des préoccupations de copiste enlèvent leur caractère personnel et leur accent original.

Mais, sur ce terrain mal choisi, la lutte était trop inégale pour pouvoir longtemps durer. Le biscuit épais et lourd de la fabrique d'Arnhem ne pouvait espérer de rivaliser avec les pâtes fines, délicates, transparentes, qui venaient d'Allemagne. Le pinceau, qui, sur l'engobe gras et laiteux, avait fourni un décor généreux, large, ample, ne pouvait contrefaire ces miniatures, si à la mode depuis quelques années. Engagée dans cette impasse, la manufacture de Jan van Kerkhoff devait succomber.

Pendant les trois périodes de sa fabrication, la faïencerie d'Arnhem eut pour marque un coq[1]. Mais la forme de ce coq varia suivant les temps et aussi suivant les mains. J'ai recueilli une série de ces marques; les voici, autant que possible, par ordre chronologique :

1. Ce coq figure encore aujourd'hui dans les armoiries de la famille Van Kerkhoff. Sur le cimier qui couronne leur écu se trouve un coq tout pareil à celui que nous rencontrons sur la grande plaque reproduite plus haut.

1° Corbeille ajourée, polychrome et dorée, décorée au centre d'un panier contenant des fleurs. — Genre Delft.



En rouge.

2° Aiguière avec son plateau, décorée en camaïeu bleu. Sujet champêtre. Au centre, un chasseur présente un lièvre à une dame. Sous le plateau, la marque ci-dessous :





En bleu.

3° Grande cafetière sur trois pieds, avec anse et couvercle, décorée en camaïeu bleu. Au centre, dans un cartouche enveloppé d'ornements rocaille, deux enfants jouent aux cartes ; près d'eux se tient un troisième enfant portant un broc.



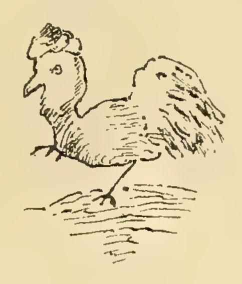
En bleu.

4° Corbeille ajourée, de forme ovale, décorée en camaïeu bistre (violet de manganèse). Au centre, un bouquet d'œillets.



En bistre.

5° Corbeille ajourée, de forme ovale, décorée en camaïeu bleu. Au centre, un paysage : arbres et maisons.



En bleu.

6° Plateau décoré en camaïeu bleu. Au centre, un chasseur tenant un canard ; près de lui est un chien.



En bleu.

7° Corbeille ajourée, avec son plateau, décorés l'un et l'autre en

camaïeu bleu. Conversation galante. Dame et seigneur assis au pied d'un arbre.



En bleu.

8° Deux beurriers avec couvercles, forme ovale et cannelée. Décor polychrome, fleurs et fruits. Une petite chèvre accroupie forme le bouton du couvercle. (Copie de Saxe.)



En rouge.

III

Pendant que je poursuivais dans les livres de l'état civil la personne de Jan van Kerkhoff, M. Sannes, archiviste d'Arnhem, qui, on s'en souvient, avait bien voulu se charger de fouiller les admissions au droit de bourgeoisie, pour voir s'il trouverait quelques traces relatives à ce Brandeis et à ce Hartog van Laun, chers à M. Demmin, M. Sannes avait fait une importante découverte. Dans le vingt-troisième volume des *Commissie en Politieboeken*, au f° 55 v°, et à la date du 26 mars 1778, il avait trouvé la décision suivante :

« Après lecture devant l'assemblée de la requête de Teunis van Tellingen, demeurant à Amsterdam, portant que pendant quinze années il a fait le commerce avec des associés (*in compagnie negotie gedaan hadde*) de toutes sortes de poteries, lesquelles il faisait cuire au pays de Munster et importait à Amsterdam.

« Que le suppliant ayant trouvé utile que, dans l'échevinage de cette ville, une fabrique de ces poteries soit élevée en même temps qu'un commerce établi ; qu'à ces fins, hors de cette ville, vers le cimetière des juifs, à la place où s'élève la maison nommée *Roode Huysje* (petite maison rouge), se trouve une place convenable pour l'érection de cette fabrique, pour sa construction et pour le logement de la foule de travailleurs (*arbeydsvolk*) qu'il doit faire venir d'Allemagne et qui est nécessaire pour la fabrication, et que, par l'établissement de cette fabrique, la ville recevra un accroissement considérable.

« Qu'en conséquence le suppliant demande qu'il plaise à Leurs Nobles et Sévères Seigneuries de lui octroyer la permission de faire cela et de lui accorder en outre, moyennant un petit loyer annuel, le terrain nécessaire pour élever la fabrique et l'établissement des autres constructions.

« Leurs N. et S. Seigneuries ont trouvé bon d'accorder au suppliant sa demande et l'emplacement sis auprès du cimetière des juifs, celui-là où est située la petite maison connue sous le nom de Maison rouge ou du Matelot (*Warsmanshuysje*), aussi bien que les terrains et dépendances qui s'y trouvent, comme il sera nécessaire pour édifier la susdite fabrique et les bâtiments exigés. Et les seigneurs bourgmestres en exercice ont chargé et commis messieurs les chefs taxateurs (*opperweerdeerders*) d'inspecter le terrain en question avec le suppliant, pour prendre tous les arrangements nécessaires tant pour assurer les bénéfices de la fabrique que pour sauvegarder les intérêts de la ville, et en outre de régler le loyer annuel qui doit être payé à la ville, et de l'un et l'autre présenter un rapport. »

Ainsi donc, cinq ans après la mort et la déconfiture de Jan van Kerkhoff, un nouveau céramiste vint demander au magistrat d'Arnhem l'autorisation de monter une manufacture sur le territoire de l'échevinage. Ce fabricant était d'Amsterdam ; il tirait ses produits d'Allemagne. Voilà donc deux points de ressemblance avec le mystérieux Brandeis dont parle M. Demmin. Il est vrai qu'il s'appelait Teunis van Tellingen, ce qui ne ressemble guère aux deux noms mis en avant par l'auteur du *Guide*, mais la date se rapporte presque à celle qu'il nous donne, et il est possible qu'il ait mal retenu le nom du fabricant, ou que ce nom lui ait été incorrectement fourni.

Un autre dissentiment toutefois, et celui-là singulièrement plus grave, c'est qu'il ne paraît pas que Teunis van Tellingen ait fabriqué de la faïence. Ce qu'il annonce devoir fabriquer, c'est toute sorte de pote-

ries (*allerley soort van aardewerk*), poteries qu'il avait fait faire jusque-là dans le pays de Munster.

Point de doute que, s'il eût fabriqué de la faïence, il n'aurait pas manqué de dédaigner ce mot commun et grossier d'*aardewerk* et qu'il aurait employé celui de *plateel*, ou même plus volontiers encore le vocable relevé, distingué, à la mode, de *porceleyn*, dont Jan van Kerkhoff avait fait usage et dont les faïenciers de Delft eux-mêmes s'étaient depuis longtemps emparés. En outre, en 1784, ces mêmes faïenciers n'eussent point constaté, dans un document officiel, que la fabrique d'Arnhem « n'a pu se maintenir et qu'elle est abandonnée maintenant », puisque aux environs de 1780 on l'aurait vue, nouveau phénix, renaître de ses cendres.

La démarche de Teunis van Tellingen semble, en effet, avoir été suivie d'une mise à exécution; car sur le *Politieboek*, n° XXIII, au folio 57 v° et à la date du 29 juin 1778, nous trouvons l'accord gratuit des droits de bourgeoisie à Teunis van Tellingen, et ces droits ne lui étaient accordés, sans doute, que parce qu'ayant obtenu satisfaction sur les différents points de sa supplique, il allait passer à l'exécution de ses projets.

Voici la traduction de cet octroi :

« Sur la requête de Teunis van Tellingen, lequel, suivant attestation de B. Perisonius, *predikant* à Amsterdam, fait partie de la religion réformée et demande à être admis dans la bourgeoisie.

« Le magistrat, ayant pris connaissance et examiné cette requête avec l'attestation jointe, a accordé sa demande au suppliant et l'a admis gratis dans la bourgeoisie de cette ville, à la condition toutefois qu'il sera tenu de se conduire en bourgeois comme il faut. »

Jusqu'à ce qu'on ait trouvé un document céramique bien certain, venant attester quels étaient les produits de Teunis van Tellingen, on en sera réduit aux conjectures. Quelle était la nature de ces poteries fabriquées à Munster et qu'il s'agissait de copier? On ne le sait même pas.

Peut-être ce sont ces terres rouges vernissées, décorées d'intailles et de personnages à perruque, qui troublent si fort les amateurs, et dont personne encore n'a déterminé l'exacte origine. Ce qui donnerait quelque poids à cette supposition, ce sont les inscriptions hollandaises qu'on rencontre fréquemment sur ces poteries.

Quoi qu'il en soit, l'ignorance où nous sommes des produits de Teunis



Bastien-Lepage pinx. R de Los Rios sc

PORTRAIT DE Mlle SARAH BERNHARDT

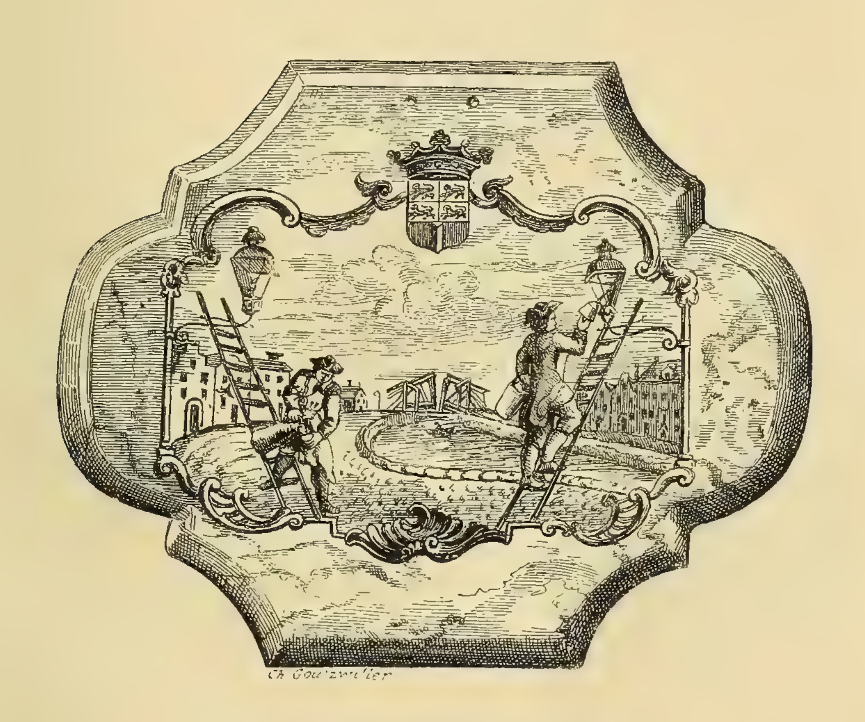
(Salon de 1879.)

Gazette des Beaux-Arts Imp A Salmon Paris

van Tellingen ne doit pas nous faire perdre de vue les faïences bien connues de Jan van Kerkhoff.

A chaque jour suffit sa tâche. La nôtre aujourd'hui était de restituer les grandes lignes de l'histoire de la faïencerie d'Arnhem, et nous croyons y avoir réussi.

HENRY HAVARD.



LES ARCHITECTES

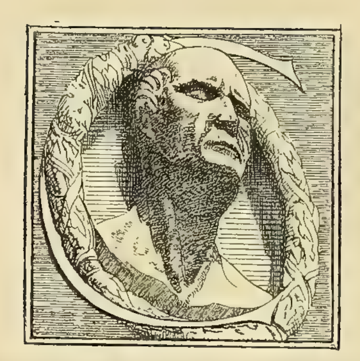
DE

SAINT-PIERRE DE ROME

D'APRÈS DES DOCUMENTS NOUVEAUX

(1447-1549)

(DEUXIÈME ARTICLE[1])



ERTAINEMENT, si Bramante, au moment de commencer son gigantesque travail, avait été réduit au concours des seuls architectes romains, il n'eût pas tardé à se voir condamné à l'impuissance. En effet, c'est à peine si de loin en loin, parmi ses innombrables collaborateurs, nous trouvons un maître né dans la Ville Éternelle, et encore aucun de ces maîtres n'a-t-il brillé au premier rang. Heureusement, depuis près d'un siècle, une véritable colonie d'artistes étrangers, principalement toscans, s'était établie sur les bords du Tibre. Comme du temps de Virgile, le citoyen romain dédaignait la carrière des arts et abandonnait volontiers la gloire artistique à d'autres nations. Les vers du poète n'avaient rien perdu de leur justesse :

> Excudent alii spirantia mollius æra.
> . . . .
> Tu regere imperio populos, Romane, memento.

Ce sentiment de leur haute valeur dut encore s'accroître chez les Romains sous Jules II, alors qu'à leur supériorité dans le domaine de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIX, p. 253.

la diplomatie, dans le gouvernement spirituel des peuples, vint se joindre, comme jadis, la gloire des armes.

Nous avons montré dans notre précédent article comment, sous les humbles qualifications de maçons, de charpentiers, de tailleurs de pierres, se cachaient, au XVe siècle, les maîtres les plus éminents en l'art de bâtir. Cette situation ne tarda pas à se modifier. Sous Jules II, il arrive bien encore, de temps en temps, que l'on désigne quelque architecte illustre sous ces titres vulgaires (en 1514, le grand Antonio da San-Gallo n'est pour les comptables de Saint-Pierre qu'un simple charpentier : « magister Antonius de San Gallo, faber lignarius arcis Sancti-Angeli[1] »; mais ce ne sont plus là, nous pouvons l'affirmer, que des exceptions : dès ce moment, l'homme de talent a conquis le rang auquel il a droit.

C'est à Bramante, à Michel-Ange, à Raphaël, que les artistes sont redevables de ce changement. Par la supériorité de leur génie, l'élévation de leur caractère, la multiplicité de leurs connaissances, ces grands hommes se sont créé une position dont leurs contemporains ne pouvaient manquer de bénéficier. Malgré leur sécheresse ordinaire, nos pièces comptables nous fournissent à cet égard un témoignage bien caractéristique : ils donnent à Michel-Ange et à Raphaël le titre de « messer » au lieu de celui de « maestro ». *Maître* remplacé par *messire*, c'est plus qu'un changement d'étiquette : c'est une révolution dans les mœurs.

Que nos lecteurs se félicitent avec nous de ce progrès : son influence bienfaisante ne se borne pas au XVIe siècle, nous en profiterons aussi dans une certaine mesure. Désormais nous ne serons plus obligés de nous arrêter devant le moindre « muratore » ou « tagliapietra », nous demandant si sous l'humble artisan ne se cache pas un artiste de mérite. Quand il sera question, pour la période dont nous nous occupons, de maçons, de tailleurs de pierres, il y aura gros à parier qu'il s'agit de simples artisans, et nous pourrons concentrer notre attention sur des maîtres vraiment dignes de ce nom.

Nous avons parlé plus haut de la part prise par Antoine da San-

1. En France on observe un phénomène analogue. Le plus ancien emploi que nous connaissions du mot *architecte* remonte, d'après le *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris* (1875, p. 162, 1878, p. 22) à l'année 1510 seulement. Notons toutefois le mot *architeteur* employé par Christine de Pisan (Littré, *Dictionnaire,* sub verbo). En 1498 Fra Giocondo portait tout simplement le titre de *deviseur de bâtiments* (*Archives de l'art français,* I, 108). En 1502, lors de la construction du pont Notre-Dame, l'illustre théoricien fut chargé du *contrôle de la pierre de taille* (Leroux de Lincy, *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1845, p. 36).

Gallo aux travaux de Bramante. Nous retrouverons l'architecte florentin quand nous nous occuperons de l'histoire de Saint-Pierre pendant le règne de Léon X. Parmi ses confrères, il faut tout d'abord citer Andrea Sansovino. L'éminent sculpteur-architecte était au service de Jules II dès le mois de décembre 1506; à ce moment il fut chargé de surveiller le transport à Rome de quelques blocs de marbre[1]. Plus tard il fut nommé vérificateur des travaux (mensurator). Sous Léon X, nous le trouvons tantôt à Lorette, tantôt à Rome[2]. C'est dans cette dernière ville qu'il mourut en 1529.

Rainiero de Pise était un des plus vieux serviteurs de la cour pontificale. Il travaillait au Vatican dès le mois de septembre 1488. Il portait alors le titre de charpentier (carpentarius). En 1506 il se présente à nous avec celui de « mensor fabricæ basilicæ S. Petri ». Ses appointements s'élevaient à 6 florins par mois. Ce modeste et consciencieux artiste, auquel échut la tâche de surveiller l'exécution des ordres de Bramante et de Raphaël, était en fonctions en 1516 encore.

A côté de lui nous trouvons le Romain Domenico-Antonio di Jacopo de Chiarellis (novembre 1508–novembre 1510), chargé spécialement de surveiller les tailleurs de pierres; Vincenzo di Dionysio de Viterbe (1510-1527 environ); Niccolo di Andrea (1511); Giovanni Battista de Corvis de Faventia (1512); Bartolommeo Marinari (1513); Lodovico Corsellini (1513); Giovanni-Maria dell' Abbaco, de Florence (janvier 1513). Ce dernier était peut-être le père de l'architecte Antonio Abbaco et le grand-père de Maria Abbaco; il fut confirmé dans sa position par un bref de Léon X en date du 1er décembre 1514. Le traitement de ces différents maîtres variait entre 5 et 6 florins par mois.

Niccolo di Giovanni, originaire de Bibbiena, près d'Arezzo, mérite une mention spéciale. Il était sculpteur de profession. Vers 1513, il occupait les fonctions de « superstans fontis sancti Petri », aux appointements de 6 florins par mois. Par un bref en date du 22 septembre 1514, Léon X le nomma « scarpelinus fabricarum nostrarum et cameræ apostolicæ, et beati Petri superstans », avec un traitement mensuel de 5 ducats.

1. Zahn, *Notizie*, p. 15.— Dès 1504, Pompeo Gauricio, dans son *De sculptura*, rangeait Andreas Sovinius parmi les plus célèbres sculpteurs toscans.

2. « Qui a pie si descrivera una stima et misura di piu lavori facti alla Navicella di Agnolo di Baccone (?) et Trivosino (?), falegniami misurati et stimati per mº Andrea de sº Sovino et per mº Rinieri da Pisa et per mº Antº Rochone (?) a dì 6 di maggio 1514, per comissione di mº Lionardo Bartolini commissario di decta fabrica, secondo, etc. — A dì 2 di maggio 1514. Ricordo come si misuro i lavori di detto mº Perino per mº Rinieri e mº Perino Roseli per comissione di mº Andª da sto Sovino, et primo, » etc.

Le sac de Rome, qui eut des conséquences si funestes pour l'art et les artistes, força maître Nicolas à chercher une autre position. Il devint boulanger, et un bref en date du 15 septembre 1529 l'autorisa à faire librement circuler la provision de farine dont il avait besoin pour la consommation quotidienne. Triste retour des choses d'ici-bas !

Parmi ces collaborateurs modestes, dont plus d'un avait des connaissances et un mérite tout à fait supérieurs, il faut encore citer Giuliano Leno. C'était plus que l'aide, c'était l'ami de Bramante. Vasari lui a consacré un paragraphe spécial dans la biographie de l'illustre architecte en chef : « Bramante, dit-il, laissa après lui Giuliano Leno, qui joua un rôle important dans les constructions de son temps; il était plus habile à surveiller l'exécution des dessins d'autrui qu'à en inventer lui-même, quoiqu'il eût du jugement et une grande expérience. »

Nos documents nous apprennent que dès l'année 1513, messire Giuliano Leno était chargé d'effectuer ou de contrôler les payements relatifs à la construction de Saint-Pierre. Il occupait ces fonctions en 1525 encore, avec le titre de « curatore della fabrica di Santo-Pietro di Roma». Au mois d'avril 1526, il visita Modène, où il fut reçu avec beaucoup de distinction et où les habitants lui demandèrent une consultation sur les travaux à exécuter à la cathédrale et aux fortifications [1]. Un peu plus tard, vers le mois de juin de la même année, il fut chargé d'inspecter, en compagnie d'Antonio da San-Gallo, les fortifications de Parme et de Plaisance [2].

Jules Romain a tenu à consacrer par la peinture la part que Leno a eue aux travaux de Bramante; dans un des camaïeux de la salle de Constantin, il l'a représenté à côté de l'architecte en chef, tenant en main le plan de Saint-Pierre [3].

Grâce à une collaboration aussi éclairée, aussi dévouée, les travaux avancèrent rapidement. Nous avons parlé plus haut du contrat conclu en 1506 avec les maçons chargés de construire les fondations et d'élever les piliers de la coupole. Les tailleurs de pierres ne tardèrent pas à se mettre également à l'œuvre. Dès le mois de mars 1507, nous voyons Giuliano di Giovanni et Francesco del Toccio, de Settignano, travailler aux chapiteaux de la nouvelle basilique. Le 24 août de la même année, Menico Antonio di Jacopo, de Rome (ailleurs appelé de Clavellis), s'engage à fournir également des chapiteaux pour les colonnes destinées à la tri-

1. Campori, *Gli Artisti italiani e stranieri negli stati estensi,* p. 281-283.
2. Vasari, X, 10.
3. Vasari, X, 93.

bune : « pro columnis muris quæ vadunt in pillastris magnis tribunæ. » Le 1er mars 1508 est signé le contrat par lequel mº Francesco di Domenico de Milan, Antonio di Jacopo de Ponte à Sieve et Benedetto di Giovanni Albini, de Rome, tous trois qualifiés de « scarpellini », promettent d'exécuter, eux aussi, un certain nombre de chapiteaux, sur le modèle de ceux du Panthéon « nela forma che son quelli di Santa-Maria-Rotonda ». Notons cette dernière clause ; elle a son intérêt pour l'étude du projet de Bramante. A côté de ces maîtres il faut signaler Bernardo di Silvestro, de Florence, un autre Florentin, Melchiore di Gerardo del Galuzzo, Franco di Michele de Fosso de Novo [1], Ambrogio di Mariotto de Fiesole, Chante di Lazzaro de Corbignano, de Florence, Jeronimo del Bene, surnommé el Fracasso, Marchio, surnommé el Rizo, etc.

Nous manquons de renseignements sur la plupart de ces artistes; mais il ne faudrait pas conclure du silence des documents contemporains que c'étaient tous de simples artisans. Un écrivain du temps, Albertini, cite l'un d'eux, Antonio del Ponte a Sieve [2], à côté d'Andrea Sansovino. Ce fut à ce même Antonio que Michel-Ange confia, le 9 juillet 1513, l'exécution d'une partie du tombeau de Jules II [3]. Par bref du 1er décembre 1514, Antonio fut confirmé dans sa position de surveillant des sculpteurs attachés à la basilique de Saint-Pierre [4].

Vers 1510, les charpentiers, à leur tour, prennent part aux travaux. Deux Florentins, Antonio di Pellegrino et Antonio di Bartolommeo (Antonio da San-Gallo le jeune), sont chargés de fournir les formes nécessaires aux arcs de la basilique : « formæ lignaminis necessariæ ad conficiendum arcus in dicta fabrica [5] » ; ils travaillent en même temps à la toiture de la tour Borgia. La coupole de ce dernier édifice dut être terminée dans les derniers mois de l'année suivante; car, le 18 octobre 1511, un habile orfèvre florentin, Jacopo di Paolo Sogliani, reçut 15 ducats pour prix des armoiries destinées à être placées au sommet de la tour.

Quelle que fût la prodigalité de Jules II quand il s'agissait de créations artistiques, le pape-soldat se vit plus d'une fois forcé de restreindre ses

1. 1510, 18 novembre : 150 florins « ad bonum computum lapidum trivertinorum pro cemento archorum sive arcuum ciborii basilice s. Petri. »

2. *De laudibus civitatum Florentie et Savonensis*, dans l'*Opusculum de mirabilibus nove et veteris urbis Rome*, éd. de 1515, fol. 101.

3. *Le Lettere di Michel Angelo Buonarroti*, éd. Milanesi, p. 640.

4. *Archivio storico italiano*, 1866, t. III, p. 219.

5. Voir, au sujet de ce système de voûtes, Vasari, VII, 136, et Bonanni, *Templi vaticani historia*, p. 54, pl. IX.

dépenses, partant d'enrayer la marche des travaux. On sait à quel point le manque d'argent retarda l'achèvement du mausolée confié au ciseau de Michel-Ange. La construction de Saint-Pierre aussi se ressentit, d'après les historiens de la basilique, de la disette du trésor pontifical. Le pape, cependant, ne prélevait pas sur ses revenus ordinaires les ressources nécessaires à l'entreprise. De nombreux brefs nous apprennent que l'Europe tout entière était appelée à concourir à la réalisation de son projet favori. S'il faut en croire l'auteur du poème satirique intitulé *Simia* et publié à Milan en 1517, les indulgences dispensèrent le pape de puiser dans sa propre bourse.

Quoi qu'il en soit, nous savons par nos registres que le total des sommes payées aux entrepreneurs de Saint-Pierre, ou consacrées au traitement des surveillants des travaux, s'éleva, depuis le mois d'avril 1506 jusqu'à la fin de l'année 1513, à 70,653 ducats d'or seulement[1]. Ce chiffre n'a rien d'excessif, si nous le comparons aux sacrifices faits par les successeurs de Jules II. Des documents encore inédits nous apprennent que, du 22 décembre 1529 au 2 janvier 1543, ainsi pour une période de treize ans, la construction de Saint-Pierre absorba 89,727 écus 65 1/2, et, du 9 janvier 1543 au 25 février 1549, soit pour une période de six ans, 160,774 écus 3 3/4[2].

IV

Jules II mourut dans la nuit du 20 au 21 février 1513. En d'autres temps, un pareil événement aurait pu compromettre le sort de la nouvelle construction. C'est ainsi que la mort de Nicolas V avait arrêté court ses projets si grandioses. Mais cette fois-ci l'impulsion était donnée. Alors même que le nouveau pape n'aurait pas porté le nom de Médicis, alors même qu'il n'aurait pas préféré à toute autre gloire celle que procure le culte des arts, il lui aurait été difficile de se soustraire au rôle que lui léguait son prédécesseur. La continuation des travaux ne dépendait plus du caprice individuel d'un pape ; elle était désormais intimement liée à l'existence même du catholicisme. Qui aurait pu prévoir à ce moment que ce temple, destiné à marquer le triomphe définitif de

1. Voir Pungileoni, *Memoria intorno alla vita ed alle opere di Donato o Donnino Bramante*, p. 96.

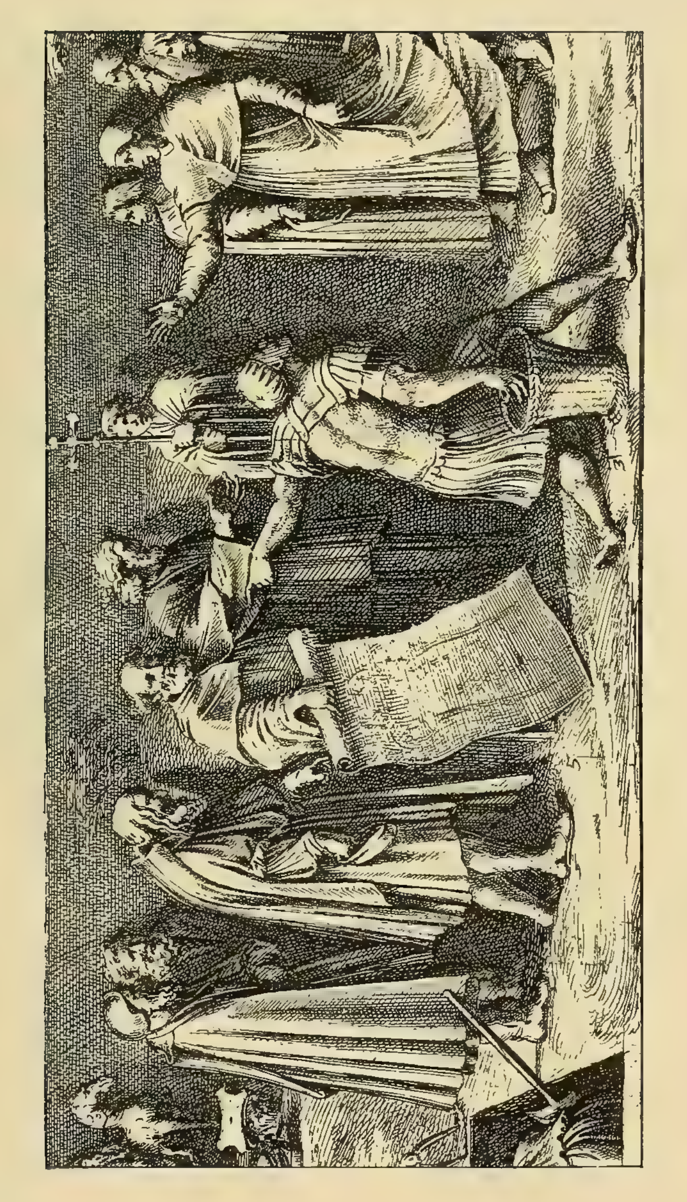
2. Une notice publiée par Fea (*Notizie*, p. 32) pourra servir à contrôler ces indications ; de 1540 à 1547, le total des dépenses faites pour Saint-Pierre fut de 162,624 écus.

la papauté, deviendrait pour celle-ci une cause d'affaiblissement et détacherait d'elle des millions de croyants? La Réforme — est-il nécessaire de le rappeler? — a eu pour cause directe, immédiate, le trafic des indulgences, et ce trafic, à son tour, n'était-il pas destiné à subvenir aux frais de la construction de Saint-Pierre?

Pendant les premières années du règne de Léon X, Rome vit la plus extraordinaire réunion d'architectes célèbres dont le souvenir soit parvenu jusqu'à nous. A côté de Bramante, entouré de collaborateurs tels que Antonio da San-Gallo et Andrea Sansovino, travaillaient alors Michel-Ange, Raphaël, Baldassare Peruzzi, Jacopo Sansovino. Giuliano da San-Gallo était revenu dans la Ville Éternelle pour y mettre ses dernières forces au service du nouveau pape. Fra Giocondo s'était joint à lui. Léonard même vécut un instant dans ce milieu, si bien fait pour inspirer de grandes choses. Il accompagna dans son voyage à Rome Julien de Médicis et obtint la faveur de loger au Vatican.

Voici quel était alors l'état des travaux : les quatre piliers gigantesques destinés à supporter la coupole s'élevaient jusqu'à la hauteur de la corniche; les arcs étaient bandés, ornés de leurs caissons; la chapelle située au fond de la basilique était presque terminée; dans beaucoup d'autres parties, les constructions étaient fort avancées. Les successeurs de Bramante n'avaient donc qu'à suivre la voie qu'il leur avait tracée pour doter Rome du plus magnifique de tous les temples. Mais des considérations que nous aurons à étudier dans la suite firent adopter d'autres plans. On commença par substituer la croix latine à la croix grecque; puis on revint à celle-ci, pour l'abandonner de nouveau quelques années plus tard. Le résultat final fut l'œuvre bâtarde que nous voyons aujourd'hui. Sans le grand ouvrage dans lequel M. de Geymüller a entrepris de reconstituer le Saint-Pierre de Bramante, l'architecte, l'amateur désireux de connaître les projets de l'illustre maître d'Urbin, en serait réduit aujourd'hui aux indications si sommaires de la médaille de Caradosso et du plan, absolument dénaturé, de Serlio.

La masse des problèmes abordés et résolus par Bramante dans le vaste domaine de l'art de bâtir est si grande que l'on est tenté de ne voir en lui qu'un spécialiste, un architecte de génie, plutôt qu'une de ces organisations si variées, si riches, si vibrantes et, disons le mot, vraiment encyclopédiques de la Renaissance. Il est temps de faire justice de ce préjugé. Bramante n'a pas été seulement un architecte sans égal, il n'a pas été seulement un peintre distingué, il a encore été poète. Voilà, certes, un motif de surprise pour ceux qui soutenaient naguère, qui soutiennent aujourd'hui encore que l'illustre artiste d'Urbin ne savait pas écrire.



BRAMANTE ET GIULIANO LENO, D'APRÈS JULES ROMAIN.

(Fac-similé d'une ancienne gravure.)

Cette ridicule légende ne saurait tenir devant les faits [1]. Nous ne connaissons, à la vérité, pas d'autographe du maître [2] ; nous avons mieux, des sonnets composés par lui. Ce n'est pas, assurément, le propre des gens entièrement illettrés, des *inalfabeti*, comme disent nos voisins, que de s'essayer dans la poésie et surtout dans un genre aussi difficile que le sonnet! Dès le siècle dernier, en 1756, la *Raccolta milanese* publiait neuf sonnets de Bramante [3]. Plus récemment, un recueil édité à Prato nous en a fait connaître neuf autres [4]. Voilà donc déjà un bagage littéraire plus considérable que celui de Raphaël, dont trois sonnets seulement sont parvenus jusqu'à nous.

En réalité, les compositions poétiques de Bramante arrivent au chiffre de vingt-deux ou vingt-trois. Plusieurs de ces pièces sont encore inédites. Point ne sera besoin, pour nous en procurer la copie, de la disputer aux trop jaloux gardiens des archives vaticanes; il nous suffira de recourir aux trésors de notre Bibliothèque nationale. En parcourant, il y a quelque temps, un manuscrit du fonds italien [5], je suis tombé sur cette rubrique alléchante : *Mesere Bramante de Urbino*, suivie de vingt et quelques sonnets. Vérification faite, dix-huit de ces poèmes se sont trouvés iden-

1. « Aveva io scritto una volta, assai tempo fa, alla S. V. dicendole che Bramante non sapeva nè leggere, nè scrivere, tale sentenza attribuenda a Sabba Castiglioni... Ecco dunque come si possa spiegare con esempi che il cap. frate non sapesse nè leggere nè scrivere, appunto a modo di Carlo Magno. Tenendo il pensare de' tempi nostri, Bramante doveva leggere e scrivere, non foss' altro che per tener i registri delle spese, ma ciò tre secoli e mezzo fa non era. » (Lett.e du 4 juillet 1867, au marquis G. Campori, publiée dans les *Memorie e lettere di Carlo Promis*. Turin, 1877, p. 176-177.)

2. Il y a, en effet, lieu de douter de l'authenticité de ceux qui ont été publiés par M. Cerroti, dans ses *Lettere e memorie autografe ed inedite di artisti tratte dai manoscritti della Corsiniana* (Rome, 1860, pl. I), et par M. Pini, dans sa *Scrittura di artisti italiani*, n° 85.

3. Et non pas trente, comme l'ont imprimé par erreur les éditeurs de Vasari (t. VII, p. 138).

4. *Poesie italiane inedite di dugento autori*, par Trucchi, Prato, 1847, t. III, p. 84-95. Le nombre des sonnets de Bramante publiés dans ce recueil s'élève en réalité à treize, mais quatre d'entre eux font double emploi avec les sonnets publiés dans la *Raccolta milanese*.

5. Ce manuscrit (n° 1543) a été acquis en 1869, à Paris, à la vente de M. H. de S. Il me paraît identique à celui que la *Raccolta milanese* mentionne comme se trouvant, au siècle dernier, chez C.-A. Tanzi. Il a dû être écrit entre les années 1492 et 1497, c'est-à-dire pendant que Bramante était encore au service du duc de Milan. Sur un des feuillets, on lit : « A dì primo di setembre 1497 in Taracina. »

Outre les poésies de Bramante, on y trouve des compositions de Laurent le Magnifique, de Bembo, de G. Visconti, etc.

tiques à ceux de la *Raccolta milanese* et des *Poesie italiane inedite*. Quant aux autres, il y a tout lieu de croire qu'ils n'ont jamais vu le jour. Je ne reproduirai pas ici ces compositions, évidemment improvisées, dont le style n'est pas toujours d'une correction, d'une clarté parfaites. Il me suffira de dire qu'elles témoignent d'une grande facilité de versification et d'une bonne humeur à toute épreuve. L'artiste y plaisante sur sa détresse (Cesariano avait donc raison de l'appeler « figlio patiente di paupertate »); mais les rigueurs de sa belle ne paraissent pas non plus l'affecter outre mesure.

Le manuscrit de la Bibliothèque nationale ne se borne pas à nous faire connaître des productions de Bramante; il nous initie en même temps à ses relations avec les littérateurs contemporains. C'était une cour fort lettrée que celle de Ludovic le More. Le Florentin Bernardo Bellincioni († 1491), Domenico Maccagni, de Turin, Gasparo Visconti († 1499) s'y distinguaient particulièrement par leur esprit. Tous les trois comptaient parmi les intimes de Bramante. Ce n'étaient pas, à la vérité, des amitiés profondes, cordiales; l'architecte poète fut plus souvent l'objet d'agressions que de flatteries, mais il était de taille à se défendre. Si nous en jugeons par l'épigramme suivante, c'était même lui qui provoquait ses compagnons et les poussait à bout, à force de sarcasmes.

In Bramantem.

Unde habeat nomen Bramas quæro : est quia semper
Mordicus atque famens creditur esse canis.
Quis canis? Erigones? — Minime; sed Cerberus ille
Tenareus, famæ nominibusque nocens.
(Nominibus vita est similis plerumque virorum).
Obloquitur, latrat : detrahit atque rapit;
Nil mirum canis est hac condicione vocandus :
Et canis hinc vero nomine Bramas erit.

Une autre épigramme, intitulée *Desiderium Bramantis*, nous fait connaître le goût immodéré de Bramante pour les poires. Cette pièce, d'une facture assez grossière, a pour auteur Domenico Maccagni.

Un véritable tournoi poétique s'engagea entre l'architecte et Gasparo Visconti. Tantôt celui-ci, Bramante nous l'apprend lui-même dans un de ses sonnets, lui reproche sa cupidité (l'artiste lui avait demandé de lui faire cadeau d'une paire de chausses[1]):

Bramante, tu sei mo troppo scortese
Ch' ogn' hor mi mandi calze a dimandare

1. Le sonnet dans lequel Bramante se plaint de l'état de sa garde-robe nous montre

E metti in parte un monte de denare
Te par si puoco se ti fuo le spese.

Tantôt, dans des sonnets adressés à Hieronimo Tuttavilla, il se plaint de la sévérité ou reconnaît la compétence de celui qu'il appelle plaisamment son docteur :

Da l'altra parte il mio dottor Bramante
Mi morde quando il verso è grosso e umile.
. . . .
Ed è sì terso, e dolce il tuo bel stile,
Che puo piacere a' dotti, e a vulgo errante,
E non sol me stupisce, ma Bramante,
Qual sai, che non è pur poeta umile [1].

Un autre sonnet de Visconti nous révèle l'admiration professée par Bramante pour le plus grand des poètes italiens, Dante. Cette pièce porte le titre suivant : « Non fu facto questo sonetto per voler judicare tra due tanti homini (Dante et Pétrarque), ma sol per motteggiar con Bramante sviscerato partigiano di Dante. »

Quoique les relations de Bramante avec la cour de Louis le More semblent avoir été plus fécondes en pointes, en bons mots, qu'en témoignages de sympathie, on aime à voir l'architecte fréquentant, dès son séjour en Lombardie, les savants, les poètes, les humanistes, et traitant avec eux d'égal à égal.

combien ce prétendu ignorant était familiarisé avec le langage mythologique alors en faveur :

Certan con le ciconie i nostri canti
Non con Caliope, non con Erato
Per ben ch' io habia il cor tutto infiamato
Del fuocho che consuma gli altri amanti.
. . . .
Andando hier a veder certe mie frasche
Veni quasi cristallo a meza via
Si di Medusa me turbar le masche.
Vesconte non te casche
Questo de core, ma fa ch' io n' habia un scudo
Tal ch' io non giostro più con Borrea ignudo
E se poi per te sudo
El mio sudor verra da le tue pelle
Ma non scoter pero pero (*sic*) la seta a quelle.
(Ff. 72, v° 73.)

1. *Raccolta milanese* (1756, n° 2). Les rédacteurs de la *Raccolta* traduisent le mot « dottore » par maître, et font de Visconti l'élève de Bramante. Je serais disposé à croire qu'il a plutôt le sens de mentor, et qu'il est pris dans une acception comique.

Cette réputation d'esprit survécut à Bramante; trois années après sa mort, en 1517, paraissait l'étrange dialogue intitulé *Simia*, dans lequel l'auteur met en présence l'ombre de l'architecte, saint Pierre et divers autres personnages[1]. L'humeur facétieuse, la force de la dialectique du premier éclatent à chaque phrase; il refute victorieusement les attaques de saint Pierre, qui ne peut lui pardonner d'avoir ruiné sa basilique. Puis il prend l'offensive, et le menace, si on ne lui donne pas à remanier le paradis tout entier, de se transporter dans le royaume de Pluton.



LÉON X

(D'après une médaille du temps.)

On admettra difficilement qu'un versificateur si habile, qu'un artiste si répandu dans la société des humanistes les plus brillants n'ait même pas su lire ni écrire, car telle est, ne l'oublions pas, l'étrange théorie de nos contradicteurs. Que Bramante n'ait pas été un érudit de la force de L.-B. Alberti, ou de Fra Giocondo, si docte, d'après ses contemporains, en grec et en latin, c'est là une hypothèse à laquelle nous souscrivons volontiers. Il y a même lieu de croire qu'il n'a pas compté parmi les artistes les plus lettrés de la Renaissance. Son disciple, Cesare Cesariano,

1. Bossi a traduit plusieurs passages de ce dialogue dans son *Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milan, 1810, p. 246-249.

le traducteur de Vitruve, le dit formellement[1]. Mais de quel droit refuser à ce maître illustre les connaissances élementaires qui ne manquaient à aucun artiste de son époque?

Cette fois-ci, je tiens à le constater, le coupable n'est point Vasari. Nulle part, il ne nous parle de l'ignorance de Bramante; il nous dit, au contraire, que dans son enfance il apprit non seulement la lecture et l'écriture, mais encore l'arithmétique. L'auteur de cette ridicule légende paraît être le Milanais Saba Castiglione, qui vivait au milieu du XVIe siècle. Se fondant sur l'ignorance proverbiale du collège des Frati del Piombo, dont Bramante faisait partie, il raconte que l'architecte, interrogé sur la manière dont il remplirait ses nouvelles fonctions, répondit que son ignorance ferait les principaux frais de sa charge. On affirme, en effet, que les piombatori ne doivent pas savoir lire, afin de ne point pouvoir prendre connaissance des bulles qu'ils ont mission de sceller. Je n'éprouve nulle velléité de défendre les Frati del Piombo; mais la vérité m'oblige à déclarer que les artistes qui obtinrent au XVe et au XVIe siècle ce poste si lucratif étaient loin d'être des hommes sans instruction : Fra Cola, qui fut piombatore sous Paul II, était contrôleur des bâtiments pontificaux; Jacopo de Ferrare (vers 1485) était un ingénieur de mérite. Pour leurs successeurs du XVIe siècle, Sebastiano del Piombo, Jean d'Udine, Guglielmo della Porta, il est à peine nécessaire de faire justice du préjugé populaire.

Nos efforts n'auront pas été stériles si nous avons réussi à démontrer que l'architecte de Saint-Pierre, le protecteur de Raphaël, a bien été l'homme spirituel, éclairé, libéral, dont le Caradosso et le divin peintre d'Urbin nous ont transmis les traits; que Bramante, enfin, compte parmi les organisations les plus riches et les plus complètes de cette grande époque.

Bramante était mort le 11 mars 1514. Dès le 1er avril suivant, Raphaël fut attaché à la construction de Saint-Pierre avec un traitement mensuel

1. ... « Mio preceptore Donato de Urbino, cognominato Bramante : et benche el fusse pictore egregio : Et facundo neli rimati versi de' poeti vulgari. Licet et fusse illiterato. Ma di profundissima memoria et gravi loquentia. Fu patiente filio di paupertate... Questo sufferse longissimamente la paupertate spreciandola anchora più con la sua prudentissima liberalità, tandem Julio summo Pontifice persingulare amore gli portava : quasi contra la voglia di epso Bramante soto pena di sancta ubedientia lo fece riccho et gli donò beneficii et officii de maxime pensione annuaria più che non bisognava asai a la sua decente vita et vestimenti per epso et suoi servi. » (Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione architectura libri dece traducti de latino in volgare,* etc. Côme, 1521, in-fol., fol. LXX v°.)

de 25 ducats; le 1er août suivant, il fut nommé architecte en chef. Fra Giocondo et Giuliano da San Gallo furent chargés de l'assister de leurs conseils.

Sur la manière dont Raphaël s'acquitta de ses fonctions[1], nous possédons deux témoignages bien précieux : l'un est la lettre de Raphaël même, adressée le 1er juillet 1514 à son oncle Simone di Ciarla; l'autre une lettre du chargé d'affaires de Ferrare à son maître. Écoutons d'abord l'artiste :

« En ce qui concerne mon séjour à Rome, je ne puis, par amour pour les travaux de Saint-Pierre, rester longtemps ailleurs qu'ici, car j'ai la place de Bramante. Et quel lieu du monde est plus digne que Rome? et quelle entreprise est plus digne que celle de Saint-Pierre, qui est le premier temple du monde ? C'est le plus grand édifice qu'on ait jamais vu, et il coûtera plus d'un million d'or. Sachez que le pape a résolu de dépenser 60,000 ducats par an pour ces travaux; il ne pense plus à autre chose. Il m'a adjoint pour collègue un très savant frate d'au moins quatre-vingts ans; voyant qu'il n'a plus longtemps à vivre, il m'a donné pour compagnon cet homme de grande réputation et très savant, afin que, s'il a quelque beau secret en matière d'architecture, je puisse l'apprendre et arriver ainsi à la perfection dans cet art. Son nom est Fra Giocondo. Le pape nous fait appeler chaque jour, et s'entretient quelque temps avec nous de cette construction. »

Voici comment s'exprime le chargé d'affaires de Ferrare dans sa

1. Un savant distingué, M. H. Grimm, a publié dans son recueil intitulé *Ueber Kunst und Künstler* (1865, p. 114-115) une série de pièces relatives à la gestion de Raphaël comme architecte de Saint-Pierre, d'après les originaux appartenant au major Kühlen, de Rome; mais des doutes très fondés se sont élevés contre l'authenticité de ces documents. M. Grimm lui-même paraît aujourd'hui disposé à admettre qu'ils sont l'œuvre d'un faussaire (*Das Leben Raphaels von Urbino*, p. 184). Ajoutons toutefois que, s'il leur refuse la qualité d'autographes, il n'en persiste pas moins à leur attribuer une certaine valeur quant aux faits qu'ils énoncent. Ce seraient, d'après lui, des copies modernes d'originaux que le faussaire aura découverts dans quelque dépôt peu accessible. Nous allons essayer de démontrer que l'un du moins de ces documents, la lettre adressée par Raphaël à Giuliano Leno, sous la date du 30 juillet 1514, a été forgée de toutes pièces. Raphaël y annonce la nomination, comme inspecteurs ou surveillants, des artistes suivants : G.-F. da San-Gallo, Leonardo Santelli, Niccolò de Bibbiena Antonio de Ponte a Sieve, Andrea de Milan, Giovanni-Maria dell' Abbaco. Or tous, ces noms se retrouvent dans les brefs publiés en 1866 dans l'*Archivio storico italiano*, t. III, p. 217 et suiv. Nous ne rechercherons pas comment l'auteur des faux autographes a eu connaissance, vers 1865 déjà, de ces brefs alors inédits; c'est affaire à traiter entre lui et l'auteur des articles de l'*Archivio storico italiano*. Nous ferons seulement remarquer que, dans les autographes comme dans les brefs, l'un des artistes, Desiderio, porte le nom de Santellis, tandis que dans les registres consultés par nous il s'appelle toujours de Fantellis. Est-il besoin d'autres preuves?

lettre du 17 décembre 1519, publiée ici même par le marquis G. Campori :

« La commission relative à Raphaël d'Urbin est encore à faire; mais je la ferai, après avoir tenté encore s'il est possible de le vaincre par la mansuétude, car les hommes d'une telle supériorité sont toujours enclins à certaines susceptibilités. Raphaël éprouve surtout les effets de cette sorte d'amertume (*melancolia*), depuis qu'il a embrassé l'architecture après Bramante; il dispute à Giuliano Leno jusqu'à la pratique de cet art. Je le trouvai ce matin, ayant préparé deux piliers de soutènement que le pape fait faire pour consolider cette première voûte, dans la rue des Suisses, qui menaçait ruine, et, l'ayant appelé, il me pria d'attendre qu'il eût parlé à plusieurs maîtres, qu'il me recevrait la première fois que j'irais le trouver. J'aurai recours à tout moyen pour disposer de lui, lui faisant comprendre ce qui m'est arrivé chez lui l'autre jour, et, s'il persiste toujours à dire de bonnes paroles sans effet; je lui dirai ce que Votre Seigneurie Excellentissime m'écrit, et de tout je l'en informerai. »

Fra Giocondo semble avoir été attaché à la basilique de Saint-Pierre, du vivant de Bramante. On sait combien sont précaires et contradictoires les renseignements que nous possédons sur ce maître éminent[1], le seul, d'après une vieille légende, qui fût capable de comprendre dans toutes ses parties l'admirable plan de Bramante. Il y a peu de temps encore, on ignorait l'époque de sa mort, que les uns plaçaient en 1518, d'autres en 1519, d'autres même, comme le P. Marchese, en 1529. Des documents publiés par Cicogna dans son précieux travail sur M. A. Michiel[2] établissent que Fra Giocondo mourut en juin ou juillet 1515. Il est, en effet, question dans ces documents, datés, l'un, du 5 juillet, et l'autre, du 1er septembre 1515, de la mort de l'architecte véronais comme d'un événement récent. Son nom figure, à la vérité, sur les registres de la fabrique de Saint-Pierre en 1518 encore, mais il est probable que ce n'est plus que pour mémoire, et que le payement enregistré sous cette date a eu lieu longtemps auparavant[3]. La somme versée au frate s'élevait à 500 ducats, représentant son traitement de vingt mois, à raison de 25 ducats par mois. Fra Giocondo étant mort en juin ou juillet 1515, il

1. L'auteur d'un travail récent inséré dans le *Bullettino di arti, industrie e curiosità veneziane* (1878, p. 1, 33) vient de reprendre la thèse qui fait de Fra Giocondo non pas un Dominicain, mais un Franciscain.

2. *Memorie dell' Istituto Veneto*, t. IX, p. 395 Cf. Vasari, éd. Lemonnier, t. XIV, p. 20.

3. « Frate Zocondo d... (en blanc), architettore della fabrica di Sto Pietro de dare duc. 500 messigli [a] avere da soprascripti depositari nel sopradecto conto adprobato sotto di 27 di gennaro 1518, creditore in questo [libro, fol. 4o] ». Aux ff. 40 et 47, on trouve les mentions de payements publiées par Fea (*Notizie intorno Raffaelle Sanzio da Urbino*, p. 13-16). Nous avons eu la bonne fortune de pouvoir nous servir du

nous faut donc remonter de vingt mois en arrière pour découvrir l'époque à laquelle il fut attaché à la basilique de Saint-Pierre. Nous sommes ainsi ramené au mois de novembre ou décembre 1513[1]. Quoique Fra Giocondo fût alors octogénaire, son concours n'était pas à dédaigner. On a vu tout à l'heure quel prix y attachait Raphaël.

Nous avons, en parlant de Fra Giocondo, suivi la tradition qui le considère comme étant, dans toute l'acception du terme, un maître en l'art de bâtir. L'impartialité nous fait toutefois un devoir d'ajouter que telle n'est point l'opinion de tous nos contemporains. Le savant historien de notre Renaissance française, M. Léon Palustre, est disposé à voir dans le moine véronais un ingénieur plutôt qu'un architecte. L'argumentation de notre éminent confrère offre trop d'intérêt pour ne pas être reproduite ici. « A Venise, dit-il, à Paris, à Vérone et dans les différents lieux où il se montre successivement, Fra Giocondo élève des fortifications, construit des ponts, creuse des canaux; il découvre le moyen de lutter contre l'affouillement des eaux, mais jamais nous ne le trouvons dirigeant les travaux d'un grand édifice, faisant, en un mot, œuvre d'artiste en même temps que de constructeur. S'il donna les plans d'un nouveau quartier à élever sur l'emplacement de celui du Rialto incendié, on ne saurait s'autoriser de ce fait pour contredire notre assertion. Encore moins le concours qu'il prêta à Raphaël, chargé, après

registre original, tandis que Fea n'a eu à sa disposition que des extraits faits du temps d'Alexandre VII.

La mention de payement suivante a sans doute le même caractère rétrospectif et se rapporte, comme la précédente, à des versements bien antérieurs :

« Copia di 1° conto auto m. Giuliano Leno a di... (en blanc) di febraio 1521... per tanti prestati a Fra Giocondo del quale nostro S^re ebbe tutti i sui libri e n'ebbe e promisse pagargnene (?) duc. 100 (lecture douteuse). — per portar Leuconte (?) dal fiume a Belvedere, duc. 20. — per ponti di Julio pittore dove si dipigne la sala grande duc. 50 ». (Archives vaticanes.)

Au folio 48 du registre, on constate une anomalie analogue pour Giuliano da San-Gallo.

1. Notons toutefois que le 5 mars 1514 l'artiste présentait au Conseil de Venise un projet de reconstruction du Rialto (Cicogna, *Iscrizioni veneziane,* t. II, p. 298. Ce pont ayant été détruit par l'incendie au mois de janvier 1514, il est difficile d'admettre que dans cet intervalle si court la nouvelle de l'accident ait pu parvenir à Rome à Fra Giocondo, et qu'il ait eu le temps d'improviser son projet et de le faire parvenir à destination. N'est-il pas plus naturel de supposer que le bon moine, qui avait l'humeur voyageuse, était momentanément retourné à Venise, et que c'est sur place qu'il exécuta son travail? Une lettre d'Andrea Navagero à Ranusio, en date du 10 mai 1514, nous confirme dans cette hypothèse. Navagero y demande si Fra Giocondo est parti (Cicogna, *loc. cit.*).

la mort de Bramante, de poursuivre l'achèvement de Saint-Pierre, fournirait-il des armes contre nous, puisque tout se borna, au dire de Vasari, à la consolidation d'un édifice qui, bâti avec trop de précipitation, menaçait ruine de divers côtés. Nous n'ignorons pas, il est vrai, que le même auteur, après avoir parlé de la construction du pont Notre-Dame, ajoute ces mots : « Fra Giocondo fit pour Louis XII, dans tout le royaume, quantité d'ouvrages; mais il suffit d'avoir mentionné le plus important. » D'où il faut conclure, à notre avis, que l'on a fait jusqu'ici fausse route en attribuant au moine italien des châteaux comme Gaillon ou des palais comme celui de la Chambre des comptes; les travaux qu'il exécuta de ce côté-ci des monts ne pouvaient à ce point différer de ceux qu'il a laissés dans sa patrie, et, quand bien même la phrase citée plus haut ne nous l'indiquerait pas, le simple bon sens suffirait pour nous en avertir... Mais il n'en est pas moins utile de constater que même dans les publications entreprises par le célèbre Frate, excepté pourtant celle des Lettres de Pline, dont la découverte dans une bibliothèque de Paris fut uniquement due au hasard, se manifestent ouvertement les préoccupations de sa vie entière. Qu'il enrichisse d'annotations une édition de Vitruve, ou qu'il porte son attention sur les *Commentaires* de César, c'est toujours le praticien habile qui seul se montre à nos yeux[1]. »

Pas plus que Fra Giocondo, Giuliano da San-Gallo n'avait attendu la mort de Bramante pour revenir à Rome. Dès le mois de septembre 1513, nous le voyons diriger des travaux entrepris dans le voisinage de la tour Borgia[2]. Le 1er janvier 1514, nous le trouvons en possession d'un traitement de 25 ducats par mois, qui lui fut servi jusqu'au 1er juillet 1515[3]. C'étaient là, selon toute vraisemblance, ses honoraires d'architecte de Saint-Pierre. Le 15 septembre 1514, Léon X lui accorda dans le Borgo un emplacement destiné à la construction d'une maison[4]. Giuliano ne jouit pas longtemps de la faveur du pape; ses infirmités le forcèrent à demander sa retraite. Il retourna dans sa ville natale, où il mourut le 20 octobre 1516.

1. *La Renaissance en France : Ile-de-France*, Paris, Quantin, 1879, p. 75-76.

2. « 1513. Ricordo, questo di XVI di setenbre, chome io Francesco Magaloti et m° Rinieri da Pisa misuramo li fondamenti cavatti p(er) m° Giuliano da s° Galo fiorentino, lui presente. E primo fondamento diverso la tore di Borga fato novamente, » etc. (Il existe aux Offices un dessin de Giuliano pour le revêtement extérieur de la Torre Borgia avec les armes des Médicis. — Communication de M. de Geymüller.

3. Fea, *Notizie*, p. 12.

4. Zahn, *Notizie*, p. 19.

Antonio da San Gallo, le jeune, travaillait pour Saint-Pierre dès 1509, ainsi qu'on l'a vu, en qualité d'entrepreneur. Sa situation ne tarda pas à se régulariser. La retraite de son oncle Giuliano, la mort de Fra Giocondo, lui valurent un brillant avancement. En 1516, probablement au mois de novembre[1], il fut nommé coadjuteur de Raphaël, non pas avec le même traitement, comme le rapporte un auteur contemporain[2], mais avec 12 ducats et demi seulement par mois. Il ne reçut 25 ducats qu'à la mort de Raphael[3]. Ces chiffres ont leur importance: ils nous montrent le rôle, relativement subalterne, joué par Antonio da San-Gallo pendant la vie du maître d'Urbin.

Un autre neveu de Giuliano, Giovanni Francesco da San-Gallo, fut nommé inspecteur des travaux à la fin de l'année 1512, ou au commencement de l'année 1513, avec un traitement mensuel de 5 ducats. Le bref par lequel Léon X confirma sa nomination (1er décembre 1514) proclame ses connaissances en géométrie et en arithmétique[4]. Giovanni Francesco conserva cette position jusqu'à la mort de Raphaël, époque à laquelle il obtint la place d'Antonio da San-Gallo, avec le titre de « coadjutore dell' architettore et mensuratore » et 12 ducats et demi de traitement. Après le sac de Rome il retourna dans sa ville natale, Florence; en 1528 et en 1529 il restaura les forteresses de Montepulciano, de Livourne, la citadelle de Cortone, les remparts de Pistoie, de Pise et de San-Gemignano, les bastions de Prato, la ville de Borgo San-Sepolcro, et peut-être aussi celle d'Arezzo[5]. On cite également parmi ses travaux la construction du palais Pandolfini à Florence, d'après les dessins de Raphaël. — Giovanni Francesco da San-Gallo mourut en 1530.

Aux autres inspecteurs, vérificateurs ou surveillants que nous avons mentionnés ci-dessus, à Andrea Sansovino, à Rainiero de Pise, à Niccolo

1. Et non le 22 janvier 1517, comme le rapporte Fea.

2. « Raffaello, chome vi dissi, chiese chompagnia, e fugli dato Antonio da San-Gallo cholla medesima provisione. » (Lettre adressée de Rome à Michel-Ange, le 22 novembre 1516; publiée dans Gotti : *Vita di Michel-Angelo Buonarroti*, t. II, p. 59.)

3. Sur ce point encore il faut rectifier l'assertion de Fea. Le document suivant ne laisse aucune place au doute :

« M° Antonio [da Santo Gallo] de avere duc. 500 per sua provisione di mesi 40 cominciato a di primo di dicembre 1516 et finito per tutto Martio 1520, ad ragione di duc. 12 1/2 el mese, per breve di Nostro Signore: che poi cominciò avere duc. 24 el mese. »

4. *Archivio storico italiano*, 1866, t. III, p. 217.

5. Ravioli, *Notizie sui lavori di architettura militare, sugli scritti o disegni editi ed inediti dei nove da San-Gallo.* Rome, 1863, p. 46-47.

de Bibbiena, etc. il faut ajouter, pour les premières années du règne de Léon X, Giovanni Barile, de Sienne, l'habile sculpteur en bois des *Stances* (novembre 1514-octobre 1521, cinq ducats par mois)[1], Baldassare de Carrare (décembre 1514-avril 1517 : 6 ducats par mois), le Romain Desiderio di Leonardo de Fantellis (décembre 1514-février 1516) et le sculpteur milanais Andrea (décembre 1513-1525).

Il semblait que, la direction de l'entreprise étant ainsi renouvelée, les travaux avanceraient rapidement. Mais bien des obstacles en arrêtèrent les progrès. Les deux collègues de Raphaël étaient des vieillards ; ils ne tardèrent pas à disparaître. Le jeune maître lui-même était distrait par une foule d'autres occupations. La tâche la plus urgente offrait, d'ailleurs, peu d'intérêt : il s'agissait avant tout de consolider les fondations de Bramante. Puis vinrent des difficultés financières. Il fut difficile à Léon X de continuer à l'œuvre de Saint-Pierre la dotation qu'il lui avait consacrée à l'origine, c'est-à-dire 60,000 ducats par an[2]. La gestion de Raphaël, malgré toute l'ardeur de l'illustre peintre et architecte, malgré les efforts du pape, correspond donc à une vraie période de stagnation. Lorsque le successeur de Bramante mourut, le 6 avril 1520, c'est à peine si la reconstruction de Saint-Pierre avait fait un pas.

EUG. MÜNTZ.

(La suite prochainement.)

1. *Notizie*, p. 17.

2. Notons, sous la date du 30 novembre 1518, un payement de 3,300 ducats d'or fait à un marchand florentin du nom d'André pour fourniture de sapins destinés à la basilique (pro lignamine abeti).



MADEMOISELLE CONSTANCE MAYER

ET PRUD'HON

(TROISIÈME ARTICLE[1])

VII



On se tromperait en s'imaginant que Mlle Constance Mayer ne fut digne de mémoire qu'en ce qu'elle demeura jusqu'à la fin la compagne fidèle et, pour ainsi dire, le satellite de Prud'hon. Sans doute elle eut le mérite de ressusciter le grand peintre et de préparer sa gloire; mais là n'est point son seul titre à la renommée. Mlle Mayer était, avant de connaître Prud'hon, une artiste justement appréciée du public. Les expositions où elle figura sans interruption depuis 1796 l'avaient mise en lumière, et eût-elle borné sa carrière au temps où elle peignait sous la direction de Greuze, que sa réputation fût parvenue jusqu'à nous. Je prends pour exemple sa condisciple, Mlle Ledoux, dont les tableaux n'ont rien perdu de leur valeur, bien que, s'en tenant à sa première manière, elle n'ait pas eu, comme notre artiste, une seconde et brillante période.

Mlle Mayer avait, dès ses débuts, témoigné d'une telle fraîcheur de coloris, d'un si grand charme de palette que ses toiles furent souvent confondues avec celles de Greuze, et que les amateurs eux-mêmes s'y trompèrent. « Un jour, me rapportait Mme Tastu, mon père, en revenant d'une promenade, dit à Mlle Mayer qu'il avait vu chez un marchand de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIX, p. 337.

tableaux une ravissante petite tête dont il prétendait faire l'acquisition parce que, ajoutait-il, c'était bien certainement une œuvre du maître. — Où demeure le marchand et quel est ce sujet? interrogea mon amie. » Voiart donna les renseignements demandés et fut tout surpris d'apprendre que la toile était, non point de Greuze, mais de son élève.

Si Mlle Mayer s'appropria de cette sorte le genre et les qualités du gracieux coloriste, avec quelle ardeur et quel succès ne devait-elle point profiter des leçons de Prud'hon, qui, pour elle, avait réalisé l'idéal? Sans doute, on peut lui reprocher d'avoir professé pour le génie du peintre un culte tellement enthousiaste qu'elle lui fit l'offrande de ses propres aptitudes et d'un talent vraiment personnel. Mais pouvait-il en être autrement d'une femme passionnément éprise de ses modèles, qui ne voyait rien à côté d'eux, n'admirait que leurs beautés et n'avait qu'une ambition : s'identifier avec leur auteur. Elle y arriva au détriment de sa réputation d'artiste. Des industriels exploitèrent l'analogie des deux *manières*, et je sais des œuvres capitales qu'ils ne craignirent point de démarquer. C'est ainsi que le *Sommeil de Psyché* ou, pour mieux dire, *Vénus endormie,* signé primitivement de Mlle Mayer, ne portait plus son nom à l'heure où il entra dans la collection de sir Richard Wallace.

Le nombre des tableaux de l'élève, prêtés au maître depuis sa mort, est incalculable. Par contre, on attribua à Mlle Mayer toutes les imitations défectueuses, tous les mauvais pastiches de Prud'hon. C'était un moyen d'en trouver le débit, et l'on ne se fit pas faute d'en user, témoin ce marchand auquel je me plaignais dernièrement de ne jamais rencontrer dans le commerce les œuvres authentiques de notre artiste. « C'est que, me répondit-il ingénument, nous les vendons pour des Prud'hon! » Qu'on s'étonne après cela que le public soit égaré ou qu'il accorde à Mlle Mayer une si faible part de la justice qui lui est due. Certes je ne prétends point mettre cette intéressante femme en parallèle avec son maître ; je constate néanmoins qu'elle mérite à ses côtés une place honorable, brillante même. Sa palette manquait de cette magie, de cette séduction particulières qui distinguent le génie de Prud'hon ; mais son pinceau avait du charme, de la grâce; sa couleur était fraîche, harmonieuse, et, si la composition échappe le plus souvent à notre examen en ce que Mlle Mayer se servait de croquis préparés, j'observe qu'en interprète intelligente elle traduisait bien la pensée première, que sa touche était délicate, son dessin correct, sa forme plus académique même que celle de Prud'hon. Ce que M. Ch. Clément écrit de deux tableaux faits en collaboration, on

peut l'appliquer au plus grand nombre. « Il est impossible de distinguer la main du maître de celle de l'élève. »

Je me suis engagé, en abordant ce travail, à ne donner que des renseignements nouveaux ou peu connus ; j'éviterai donc avec le plus grand soin de recommencer la description des œuvres étudiées par mes confrères, et je me garderai de leur emprunter l'historique de chaque tableau de l'artiste « en passant par tout son papier dessiné et toute sa toile peinte ». Ce qui importe, c'est de corriger les inexactitudes et d'ajouter aux documents imprimés.

Nous avons vu, à propos d'une *Mère et ses Enfants au tombeau de leur père*, exposé au salon de 1802, et surtout du *Mépris des richesses*, envoyé à l'exposition de 1804, que les biographes s'étaient trompés en affirmant que Mlle Mayer avait reçu les leçons de Prud'hon seulement après la mort de Greuze. Nous n'en resterons pas là dans nos critiques.

Les catalogues ont ceci d'avantageux, qu'ils servent de jalons à l'histoire d'un peintre, et qu'ils établissent les différentes phases de sa carrière. C'est à eux, par exemple, que nous devons d'avoir découvert deux erreurs commises par Roger et dont le résultat était de nous troubler dans notre étude sur l'œuvre de Mlle Mayer. Ce graveur, qui reproduisit pourtant les tableaux, insinue que *le Mépris des richesses* et *l'Amour séduisant l'Innocence* ont figuré au salon de 1810, et qu'ils y valurent à leur auteur une médaille d'or. En cela Roger se trompe doublement. Catalogues en main, c'est en 1806, et non en 1810, que Mlle Mayer obtint sa médaille; en second lieu, la première des toiles précitées fut exposée, comme nous l'avons dit, en 1804, et l'autre ne le fut point du tout. Les seuls envois de l'élève de Prud'hon au salon de 1810 sont : l'*Heureuse Mère* (n° 554) et la *Mère infortunée* (n° 555), compositions que l'artiste exposa de nouveau en 1814 (n°s 681 et 682), avec les portraits de Mme Voiart et de Mlle Émilie Prud'hon. J'ajoute, pendant que je fais œuvre de censeur, que le *Rêve du bonheur* parut au salon de 1819 (n° 809) et non pas au salon de 1806, comme l'imprime M. de Goncourt. L'envoi de Mlle Mayer en 1806 comprenait trois cadres : le portrait de Mme de V... (n° 377), celui de Mme B... mettant ses boucles d'oreilles (n° 376), — figure en pied dont l'analogie est frappante avec la *Toilette*, lithographiée par Lemercier, — et enfin un ouvrage digne en tous points de la récompense qu'il valut à l'artiste : *Vénus et l'Amour endormis, caressés et réveillés par les Zéphyrs* (n° 375).

L'importance des dates est capitale, et le lecteur me saura bon gré, j'en suis convaincu, d'avoir insisté sur le redressement de plusieurs. Je

me souviens, pour ma part, qu'à la simple inspection du *Rêve du bonheur*, j'avais estimé que l'œuvre devait appartenir aux derniers temps de Mlle Mayer, à cette période où l'élève, habile à s'assimiler le genre de son maître, avait acquis ce moelleux de la forme, ces tons argentés, frais et laiteux dont Prud'hon trouva le secret. J'étais donc dérouté par la date de M. de Goncourt, et le document officiel qui est venu la corriger en confirmant mon jugement a été une bonne fortune pour moi. Ce n'est pas seulement, en effet, de la tonalité générale de l'exécution que j'étais frappé, mais encore d'une coloration spéciale des draperies, de certaines localités, de plusieurs menus détails qui se retrouvent identiques dans les portraits peints par Mlle Mayer à la même époque.

Bien que le catalogue du Louvre ne le mentionne pas, c'est au Musée national qu'on trouvera le *Rêve du bonheur*, dont je transcris la description sur le livret de 1819 : « Deux jeunes époux, dans une barque avec leur enfant, sont conduits sur le fleuve de la vie par l'Amour et la Fortune. » La composition, dont nous avons offert la gravure[1] à nos lecteurs, est pleine de mystère, de poésie, et le plan, admirablement combiné, laisse dans l'ombre les grands arbres et le mélancolique paysage du fond pour caresser d'une douce et harmonieuse clarté les personnages qui descendent avec quiétude le cours du fleuve. A l'avant de la barque se tient la Fortune, ayant devant elle un petit Amour debout, qui pousse les rames. A l'arrière est assis l'heureux époux, qui contemple sa compagne et son enfant endormis entre ses genoux. La jeune femme est allongée dans la barque, l'enfant est couché à ses côtés; tous deux reposent dans la sérénité de leur bonheur ; une discrète lumière enveloppe amoureusement ce touchant tableau. La brise se joue mollement dans la chevelure du mari, dans ses draperies jaunes et dans les voiles bleus de la Fortune, qui, flottant par derrière, découvrent un buste d'une pureté de ligne délicieuse. Ce dernier personnage porte une jupe de couleur violacée, que nous retrouverons dans le portrait de Mlle Élisa Coudray. Quant à la belle endormie, elle est vêtue d'une longue tunique blanche qui dessine chastement ses formes. Le *Rêve du bonheur* (dont le Musée de Lille possède une charmante esquisse par Prud'hon) est signé C. Mayer 1819, et peut être considéré comme une des meilleures toiles de l'artiste. Nous avons particulièrement remarqué la transparence des chairs, leur jolie gradation dans le groupe principal et la pose abandonnée de la jeune mère, dont la tête s'appuie avec nonchalance sur le plus joli bras du monde. Allais a fait du sujet une gravure qui en traduit bien l'impression et le sentiment.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XX, p. 342.

Restons au Louvre pour y analyser les deux autres tableaux de Mlle Mayer l'*Heureuse Mère* et la *Mère infortunée*, que l'artiste exposa en 1810 et en 1814, mais non pas en 1812, comme le croit M. de Goncourt. Nous ne sortirons point, d'ailleurs, de notre programme en donnant un aperçu critique de ces compositions, qui, pas plus que le *Rêve du bonheur*, n'ont fait l'objet d'un examen antérieur. F. Girard a gravé les deux sujets à la manière noire : deux superbes pièces, que je recommande aux amateurs, et qui se distinguent autant par la vigueur du trait que par le fondu des ombres et le modelé de la forme.

La *Mère infortunée* et l'*Heureuse Mère*, ont été, comme les autres toiles de Mlle Mayer, exécutées d'après les dessins et sous la direction de Prud'hon. Elles se font pendants l'une à l'autre, tout en se servant d'antithèses, et se signalent par un caractère académique très prononcé. Mais, tandis que dans le premier sujet l'aspect général est sombre, froid, sépulcral, la tonalité du second est blonde, chaude, vivifiante. Dans l'un, la douleur, ce sont les blêmes clartés de la lune; dans l'autre, la joie, ce sont les rayons dorés du soleil. Mais, pour les deux, c'est le même paysage, largement brossé, avec ses grands arbres, ses troncs nerveux, ses tapis de mousse et son feuillage touffu; les oppositions sont toutes dans la lumière et dans l'attitude des personnages.

La mère infortunée, debout, les bras pendants et les mains jointes, est vue de profil; ses cheveux noirs tombent en désordre sur son dos; sa physionomie exprime une profonde angoisse, et son regard enveloppe douloureusement la petite croix, piquée dans la terre, qui recouvre les restes chéris de son enfant. Le personnage, vêtu de blanc, se détache comme un fantôme sur un site sauvage : c'est l'image du désespoir!

La mère heureuse, au contraire, est assise et tient son enfant bien-aimé sur ses genoux; elle le contemple amoureusement, tandis qu'il dort, et dans ses yeux brillent toutes les béatitudes maternelles. La jeune femme est blonde et se présente de profil, comme la figure précédente. Le sein droit est nu, ainsi que l'épaule gauche. Une draperie rouge est étendue sous l'enfant; la jupe de la mère est bleue. Comme dans l'autre cadre, nous avons un paysage sévère, vigoureux; mais, ici, il est baigné par les joyeuses clartés de l'astre du jour. C'est l'idéal du bonheur dans ses plus pures manifestations.

Je connais deux études de la *Mère heureuse :* l'une que possède M. Arsène Houssaye, et l'autre qui se trouve actuellement chez un marchand de la rue Saint-Lazare; ces petites peintures sont incontestablement de Mlle Mayer.

Je ne parlerai que pour les citer des deux ravissantes compositions,

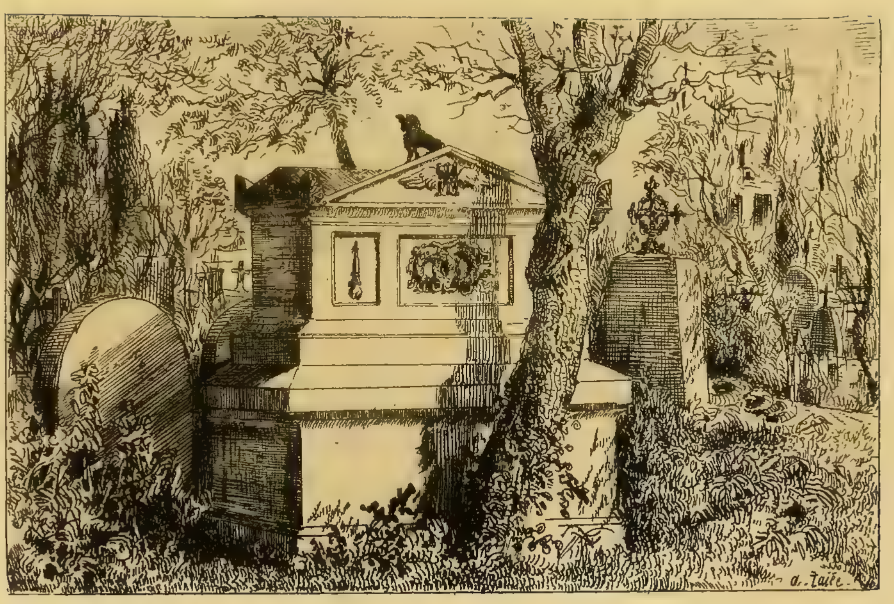
Vénus et l'Amour endormis (salon de 1806, n° 375) et le *Flambeau de Vénus* (salon de 1808, n° 417), que le catalogue désignait alors par la légende suivante : « Cette déesse (Vénus), à son réveil, invite toute sa cour à venir puiser des flammes à son flambeau; les Amours accourent en foule autour d'elle; leurs expressions et leurs attitudes annoncent les différents caractères de la passion qu'ils inspirent. » Sans compter, en effet, les descriptions de l'époque, ces tableaux ont été l'objet de sérieuses analyses de la part de MM. Ch. Clément et Ch. Blanc, et je n'ai plus qu'à renvoyer mes lecteurs à ces éminents critiques.

Qu'il me soit permis cependant de faire deux remarques de détail. C'est à tort qu'on a modifié les titres anciens des cadres en question pour en faire, contre les intentions de l'auteur, le *Sommeil* et le *Réveil de Psyché*. On s'est également trompé en imprimant que M. Flameng a interverti ces derniers titres dans les deux remarquables eaux-fortes qu'a données des esquisses la *Gazette des Beaux-Arts.*

Voici encore une composition délicieuse, mais une composition dans laquelle on sent plus particulièrement le rôle du maître : *Une jeune Naïade voulant éloigner d'elle une troupe d'Amours qui cherchent à la troubler dans sa retraite.* Tableau exposé par Mlle Mayer, sous le numéro 631, au salon de 1812. Prud'hon avait une prédilection toute spéciale pour ce sujet, dont il fit de nombreux croquis; lui-même reprit et retoucha cent fois le cadre, qui, pour être juste, lui appartient bien plus qu'à son élève.

Rappelons, avant de finir, les deux tableaux : *le Mépris des richesses ou l'Innocence entre l'Amour et la Fortune*, du salon de 1804, et son pendant, *l'Amour séduit l'Innocence, le Plaisir l'entraîne, le Repentir suit*, que M. de Goncourt a le tort de ne point faire figurer, dans son catalogue raisonné, parmi les œuvres traitées en collaboration par Prud'hon et Mlle Mayer. Nous n'avons à insister ni sur leur description ni sur leur critique; nos confrères ont épuisé le sujet. Mais nous devons à la vérité de conserver à chacun son rôle. La part active de Mlle Mayer dans le premier cadre est considérable; car, si les dessins appartiennent au maître, le tableau, comme le déclare M. Ch. Clément, est entièrement de l'élève.

Quant à l'*Amour séduisant l'Innocence*, bien que Mlle Mayer ne l'ait point exposé aux anciens salons, et que la gravure de Roger l'attribue à Prud'hon, il est certain que notre artiste fut pour beaucoup dans son exécution. Je ne parle ni du plan ni de l'arrangement des figures, le croquis très étudié que possède M. His de La Salle serait là pour me démentir; mais j'affirme, après M. Ch. Clément, que le tableau fut ébau-



Alfred Taiée del et sc

TOMBEAU DE MLLE C MAYER ET DE PRUD'HON

(Au Pere Lachaise)

Gazette des Beaux-Arts

Imp Cadart Paris.

ché par Mlle Mayer, et M. de Goncourt lui-même, qui le classe dans l'œuvre du maître, reproduit une note originale du graveur où il est dit : « Le tableau, sur toile, fini par Prud'hon fut commencé par Mlle Mayer. »

J'ai nommé les principaux ouvrages, et, dans cette nomenclature, je me suis contenté de glaner après mes confrères les renseignements nouveaux, corrigeant parfois leurs assertions, mais évitant avec le plus grand soin de tomber dans des redites. En dehors de ces productions, Mlle Mayer a traité un grand nombre de sujets originaux, et, sans insister sur ses gracieuses têtes à la manière de Greuze, elle a donné une foule de peintures et de dessins, tantôt de sa composition, tantôt d'après le maître. C'est à cette dernière catégorie que se rattachent : *Oh! les jolis petits chiens!* dessin très fini, très délicat de touche que j'ai vu chez M. Bellanger, et un remarquable *Enlèvement de Psyché*, copie du fameux tableau de Prud'hon, qui appartient actuellement à Mme la comtesse de Sommariva et que Mlle Mayer peignit sous les yeux du maître « dans toute la poésie de son demi-jour et avec tout le relief que peuvent avoir des formes vues dans le mystère ». Cette jolie toile, comprise dans la vente de la collection Laurent-Richard, en mai 1878, et gravée à l'eau-forte par Lemaire, dans le catalogue, a été adjugée moyennant une somme de 2,050 francs.

Nous allons chercher à présent Mlle Mayer dans un genre où il est facile de juger le côté personnel de son talent, et dans lequel aussi elle excella tout particulièrement. Je veux parler des portraits. L'artiste les faisait charmants, et ceux que j'ai retrouvés méritent une mention spéciale, à ce double point de vue qu'ils sont probablement inconnus du lecteur et qu'ils nous conservent les traits de personnages d'une certaine notoriété.

Commençons par celui de Mme Amable Tastu, dont nous eussions voulu donner la gravure ici ; mais, par un scrupule que chacun appréciera, Mme Tastu a refusé de livrer son image à la publicité. « J'ai cessé depuis longtemps, répondit-elle à ma demande, tout rapport avec le public; arrivée au terme d'une trop longue vie, je ne demande plus, à ceux qui me veulent du bien, que de me la laisser finir dans la retraite. » A mon grand regret, j'ai donc été contraint de renoncer à mon projet, et c'est une simple analyse que je viens offrir à mes lecteurs.

Le portrait dont nous nous occupons se trouve actuellement chez Mme Vavin. Nous savons que Mlle Mayer l'ébaucha au pastel avant de le peindre sur toile, mais il nous a été impossible de retrouver cette ébauche, que Mme Élise Voiart eut longtemps en sa possession. Quant au tableau,

il figura au salon de 1817 sous le n° 566, avec l'image de Mme D***, n° 565.

Le portrait de Mme Tastu remonte à l'époque de son mariage. Prud'hon, par amitié pour la fille de son ami, l'a retouché dans certaines parties et, d'une œuvre de talent, il a fait une œuvre de maître. C'est, avec celui qui va suivre, le plus complet qu'ait exécuté Mlle Mayer.

Le personnage, en effet, est en pied et s'enlève sur un fond de paysage qui rappelle assez exactement celui de la *Mère heureuse*, et dont les tons neutres permettent à la figure de se détacher bien en relief. Mme Tastu, vêtue d'une robe blanche, est assise sur un châle de nuances ambrées. La main gauche tient un manuscrit; le bras droit, appuyé sur le genou, se relève de telle sorte que la tête incline légèrement sur la main renversée. La pose est gracieuse et abandonnée; le visage, plein de finesse et d'expression, ressemble toujours au modèle qu'il nous est facile de reconnaître en dépit des années. Prud'hon retoucha particulièrement les lèvres. En ce qui regarde Mlle Mayer, à l'exception de la main gauche, dont les tons crayeux et sans vie appellent notre critique, nous n'avons que des éloges à lui donner. Les effets, très étudiés, se fondent dans un tout harmonieux; le cou a de la souplesse ; les chairs sont d'une transparence inimitable. Sur le bras gauche se reflète la verdure du feuillage, et la jupe, teintée de bleu, rend avec bonheur l'aspect de la mousseline blanche, rehaussée par la nuance du vêtement qu'elle recouvre. Ajoutons, pour complèter notre description, que Mme Tastu porte une robe *empire* à taille courte, que la tête est de face et le teint de cette blancheur diaphane qui distingue partout le pinceau de l'élève comme celui du maître.

Le second portrait dont nous ayons à nous occuper est celui de Mme Élise Voiart, placé, ainsi que son ébauche au pastel, dans le musée de Nancy. Fille d'un organiste de cette ville et mariée, en 1806, à Jacques-Philippe Voiart, ami de Prud'hon, Mme Voiart, beaucoup plus jeune que son mari, dont elle était la seconde femme, se lia intimement avec Mlle Mayer. C'était, d'ailleurs, une femme supérieure et un écrivain de talent qui laissa des ouvrages fort estimés : d'abord la traduction des romans du Hanovrien Auguste Lafontaine, puis divers livres d'éducation et, parmi plusieurs volumes d'un mérite réel, *la Femme ou les six amours*, série de nouvelles qui lui valut en 1828 les honneurs du prix Montyon.

Lorsqu'elle se fut retirée dans la paisible petite ville de Choisy-le-Roy, entre son mari et sa belle-fille (plus tard Mme Tastu), sa maison, située rue des Vertus, n° 4, a été, durant de longues années, un centre où se

réunissaient des personnages connus et parfois illustres. Nous savons aussi que Mme Voiart y reçut les visites de Prud'hon, et que les lettres de Mlle Mayer, son amie, l'y vinrent chercher à différentes reprises. Cependant, vers 1846, cette aimable femme, qui n'avait jamais cessé de chérir son pays natal, retourna se fixer à Nancy, où elle mourut le 22 janvier 1866. C'est à cette époque que la ville acheta ses deux portraits, œuvres de Mlle Mayer. Mais « le pastel, m'écrit obligeamment M. Devilly, conservateur du musée de Nancy, était resté chez Mlle Voiart, de qui on avait respecté la pieuse intention de garder jusqu'à la fin l'image de sa mère. Elle est morte il y a cinq ans environ, et c'est depuis seulement qu'on put exposer au musée cette charmante composition. »

Le portrait de Mme Élise Voiart, alors âgée de vingt-cinq ans, remonte à 1811. Mlle Mayer l'envoya au salon de 1814 (n° 683), avec la *Mère heureuse*, la *Mère infortunée* et une délicieuse image de Mlle Émilie Prud'hon (n° 684), en élève de la maison royale de Saint-Denis, portrait-buste qui est actuellement entre les mains du modèle, chez lequel nous l'admirions encore ces jours-ci[1].

Mais revenons au pastel que Mlle Mayer, fidèle à sa méthode, avait composé pour servir de type au cadre définitif. Il a une hauteur de 0^m,58 sur 0^m,48 et, de l'avis même de M. Devilly, c'est une œuvre supérieure au grand portrait, « où l'on sent le travail et la fatigue d'imagination ».

Dans ce pastel, la tête s'enlève sur un fond gris clair ; elle est de grandeur naturelle, comme dans la peinture à l'huile, mais l'image s'arrête au-dessous des seins. Pour le costume, la seule différence à constater, c'est que la gaze du corsage, au lieu de laisser la poitrine à découvert, monte jusqu'à la naissance du cou et se termine par une petite ruche. Il n'y pas non plus de ferronnière. Le visage est d'une pureté ravissante; l'ovale en est délicat et s'encadre bien dans les boucles de cheveux, qui retombent de chaque côté ; le regard, doucement reposé, a une expression d'intelligence et de bonté toutes particulières. Mais ce qu'il importe de faire ressortir, c'est l'exquise légèreté de la touche et le modelé des chairs.

Le pastel de Mlle Mayer eut deux fois les honneurs de la reproduction. Mme Marie Edmée le grava en tête de l'éloge de Mme Élise Voiart, par M. Louis Benoît (Nancy, 1869), et il figure photographié dans la collection Adolphe Braun, série des musées de province.

1. Au moment où nous mettons sous presse, nous apprenons, avec un sentiment de profond regret, que Mme Quoyeser, née Émilie Prud'hon, vient de s'éteindre, à Amiens, dans sa quatre-vingt-quatrième année.

La peinture à l'huile est une grande composition qui ne mesure pas moins de 1m,14 sur 0m,92. Elle fut exécutée, dit le catalogue, dans l'atelier et sous les yeux de Prud'hon, qui termina la tête en deux séances. Mlle Mayer y donna tous ses soins, trop de soins peut-être ; mais elle en fit une œuvre qui, pour être un peu tourmentée, n'en est pas moins d'un aspect satisfaisant, très solide et parfaitement d'ensemble. Mme Voiart, assise, est vue jusqu'à mi-jambe. Elle est vêtue d'une tunique écarlate, avec la poitrine et les bras couverts d'une gaze blanche. Le bras gauche se replie sur le dossier du siège, que dissimule à demi un cachemire jaune, et le droit repose avec abandon sur ses genoux. Près d'elle, un guéridon à tapis vert, où se dresse une lyre parmi des papiers : témoignages des goûts littéraires et artistiques du modèle. Il est regrettable que la toile se soit fendillée avec le temps et que la couleur ait tourné au noir, car le bitume dont Mlle Mayer faisait un ample usage, à l'exemple de son maître, et les pommades particulières qu'elle employait, ont rendu la restauration de ses toiles presque impossible.

Voici, au contraire, un cadre sur lequel les années n'ont point exercé leur pernicieuse influence, et qui a conservé le charme et la fraîcheur des premiers jours. Je veux parler de l'image de Mlle Sophie Lordon, que Mlle Mayer peignit en 1820, et qui fut exposée après la mort de son auteur en 1822 (n° 920 du Catalogue), avec trois autres compositions : le numéro 918, portrait de Mme B... ; le numéro 917, portrait d'une jeune fille jouant avec un chat ; et le numéro 919, portrait de Mlle Laure Trézel, devenue en 1823 Mme Milne Edwards. Nous reviendrons tout à l'heure sur ces deux derniers cadres.

Mlle Sophie Lordon avait seize ans à l'époque où elle fut représentée. C'est chez Mme Ducroquet, sa fille, que se trouve aujourd'hui le tableau, et c'est cette jeune et gracieuse femme qui a bien voulu nous en faire les honneurs avec l'enthousiasme de son admiration pour l'artiste. Le fait est que, de tous les portraits peints par Mlle Mayer, il n'en existe pas un seul dont la conservation soit aussi parfaite, et dont l'exécution révèle plus de charme de palette, plus de fraîcheur de coloris. La jeune fille, couronnée d'aubépines, la fleur d'avril, se présente assise, le bras droit pendant, le gauche replié sur le dossier de sa chaise, de façon à nous faire admirer le joli modelé de sa petite main renversée et la fine attache de son poignet. Elle porte un corselet de satin rose sur une robe de mousseline blanche ; le haut de la poitrine ainsi que les bras sont nus ; de vaporeuses papillotes, ramenées en touffes, accompagnent gracieusement le visage. Je suis resté longtemps en contemplation devant cette ravissante peinture, pour laquelle Mlle Mayer, entrant en quelque sorte

dans l'âme même de son modèle, a su approprier ses nuances tendres et délicatement fondues à la jeunesse toute printanière du personnage. La gravure[1] qui accompagne notre premier article nous permet d'apprécier déjà la simplicité de la composition, la pureté, j'allais dire la pudeur de la ligne et le moelleux des contours. Si nous ajoutons à ces qualités peu communes les séductions d'une couleur harmonieuse et agréable, la blancheur transparente des chairs, la légèreté du pinceau dans les moindres arrangements, nous aurons, je le répète, un des meilleurs tableaux de l'artiste. L'esquisse, en petit, est de Prud'hon et figura à l'Exposition que M. Eudoxe Marcille organisa de son œuvre. Mlle Mayer fit le grand portrait en vingt-deux séances et le signa; il remonte à la même époque que celui de Mlle Trézel.

Mlle Laure Trézel, fille du colonel Trézel, plus tard général et ministre de Louis-Philippe, fut peinte par Mlle Mayer en 1820. C'est chez M. Milne Edwards, administrateur du Muséum d'histoire naturelle et doyen de la faculté des sciences, son mari, que nous avons vu le portrait, car l'éminente femme qui servit de modèle n'existe plus depuis de longues années.

Je ne dirai point que j'aie trouvé dans l'image de Mlle Trézel la même poésie que dans celle de Mlle Lordon, mais je constaterai, chez elle, la même harmonie de la couleur, la même délicatesse de touche, la même finesse de rendu. Quant à la composition, Mlle Mayer la variait peu dans ses portraits. Ainsi que pour la plupart, le personnage est assis, un bras abandonné et l'autre replié sur le dossier de son siège.

La jeune fille est habillée d'une robe blanche avec un petit corselet noir lacé de rouge; deux coquelicots sont piqués dans sa blonde chevelure; un cachemire rouge est placé derrière son dos. Elle porte des manches courtes agrémentées d'un liséré écarlate; la poitrine est nue jusqu'à la naissance de la gorge.

D'après la description que je viens d'esquisser de l'ouvrage, on jugera que la tonalité en est chaude et colorée; je lui préfère cependant la grâce et les tons aimables du cadre précédent. Disons, pour terminer, que les doigts de la main droite sont d'une finesse extrême et que le bras gauche, retouché par Prud'hon, est d'un modelé admirable.

Je ferme ma galerie sur le portrait de Mlle Élisa Coudray, aujourd'hui Mme Brouardel, une jolie toile que je prendrais volontiers pour un sujet de genre si je ne connaissais le modèle. L'image de Mlle Élisa Coudray, alors agée de huit ans, figura, comme je l'ai dit, au salon de 1822, sous la

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIX, p. 478.

rubrique : *Jeune Fille jouant avec un chat*, et l'esquisse, de la main de Prud'hon, a été envoyée à l'exposition Marcille, où elle porte le même titre. Dans les deux Catalogues, la désignation est inexacte : *Enfant tenant un chat endormi*, eût mieux convenu.

L'aspect du tableau est de ce blond coloré dont l'image de Mlle Trézel nous fournissait tout à l'heure un exemple ; les mains se détachent avec délicatesse sur la fourrure du chat, et, pour mieux faire ressortir le moelleux du bras et l'éclat des chairs, Mlle Mayer a jeté sur les genoux de l'enfant un châle de tons violacés, analogues à ceux que nous avons signalés dans le *Rêve du bonheur*.

VIII

Nous ne saurions mieux terminer ce travail qu'en faisant part au public d'une découverte bien capable de l'intéresser. Après de minutieuses recherches, nous venons de découvrir le tombeau de Mlle Mayer et de Prud'hon.

Jusqu'ici, cette sépulture était demeurée inconnue à tout le monde. Voiart avait bien dit que « le maître destinait le prix d'une *Famille malheureuse* à l'érection d'un monument à la mémoire de son amie ; que, peu de temps avant sa mort, il avait fait l'acquisition, au Père-Lachaise, d'un terrain voisin de Mlle Mayer, afin d'y assurer sa propre sépulture ; qu'enfin il avait remis le titre de ce terrain à M. de Boisfremont, en le priant de l'y faire inhumer » ; mais là s'arrêtaient les renseignements. MM. Ch. Blanc et Ch. Clément s'étaient bornés à les transcrire sans y rien ajouter, sinon que le peintre allait souvent en pèlerinage au cimetière ou que, dans ses moments de morne silence, il crayonnait dans un coin des projets de tombeau vingt fois recommencés.

Il s'agissait maintenant de savoir non seulement l'endroit précis où reposent les deux artistes, mais encore si le monument avait été réellement élevé. J'ai consulté vainement à cet effet tous ceux qui ont connu Prud'hon, personne n'a pu me répondre ! MM. Ch. Clément, de Goncourt, Eudoxe Marcille, qui ont consacré leur talent à la glorieuse mémoire du maître ; Mlle Camille Lordon, Mme Tastu, M. Bellanger, M. Mahérault, M. C. Trézel, M. Power, amis ou fils des plus intimes amis de l'artiste ; M. Lenoir, cousin germain de Mlle Mayer et jusqu'aux propres enfants de Prud'hon, ignorent absolument sa sépulture.

« J'étais absente de Paris, me répondit Mme Quoyeser, quand on inhuma mon père, depuis je me suis informée de ce qui avait été fait au

cimetière, on m'a appris qu'on y avait planté une simple croix de bois. C'est bien peu ! »

Quant à M. Eudamidas Prud'hon, il a les mêmes convictions que sa sœur; mais, fidèle à d'anciennes rancunes, il accuse hautement M. de Boisfremont du *scandale*, alléguant que Prud'hon lui avait abandonné la planche d'une *Famille malheureuse*, à la condition d'en affecter le prix à sa tombe, et qu'en dépit de ses promesses, il ne s'était même point occupé de faire placer une pierre sur les restes de son meilleur ami. Cette allégation malveillante était, j'en avais le pressentiment, aussi erronée que l'opinion de Mme Quoyeser. C'est alors qu'à bout de démarches chez les vivants, je me rendis au Père-Lachaise, résolu à trouver par moi-même, sinon un monument, du moins une place à signaler à la postérité.

Voici ce que je copiai sur les registres du cimetière :

« 1822. — Du 27 mars, acquis par Pierre-Paul Prud'hon, peintre d'histoire, un terrain, nº 14,870, 29e division, à 8 mètres de l'allée du Dragon, à l'entrée, sur la droite, à 3 mètres d'Hippolyte. — Réuni au nº 12,792 : Demoiselle Mayer Lamartinière, Marie-Françoise-Constance, âgée de 46 ans. — 4 mètres. »

Le document était précis et m'apprenait déjà que les deux corps avaient été *réunis* dans le même terrain; mais il me restait à connaître s'il existait un monument, et je me fis montrer, dans l'espoir d'y trouver un indice, la liste alphabétique de toutes les tombes : pas une n'est inscrite au nom de Prud'hon ni à celui de Mlle Mayer. Je n'hésitai point alors à me rendre à l'allée du Dragon, où je rencontrai sans peine la 29e division. Mais là devaient se présenter de nouvelles difficultés : toutes les tombes que je consultai successivement portent des inscriptions étrangères à mes recherches. Déjà je commençais à désespérer lorsque, précisément à l'endroit désigné sur le registre, mes yeux furent attirés par un mausolée très reconnaissable à sa couleur artistique : un chien, emblème de la fidélité, pleure sur le faîte, et deux couronnes, sculptées sur les faces latérales, désignent une double renommée. Nul doute ! j'étais devant le tombeau de Prud'hon, et le grand artiste, voulant dormir ignoré auprès de son amie, avait défendu qu'on y inscrivît son nom ou même un numéro d'ordre.

Ainsi, non seulement M. de Boisfremont avait rempli les dernières volontés du maître en lui élevant une tombe, mais, se pénétrant de ses scrupules, il en avait religieusement caché l'existence à tout le monde, au risque d'encourir, comme nous l'avons vu, le blâme et la calomnie.

Qui maintenant à donné le dessin du monument? Peut-être M. de

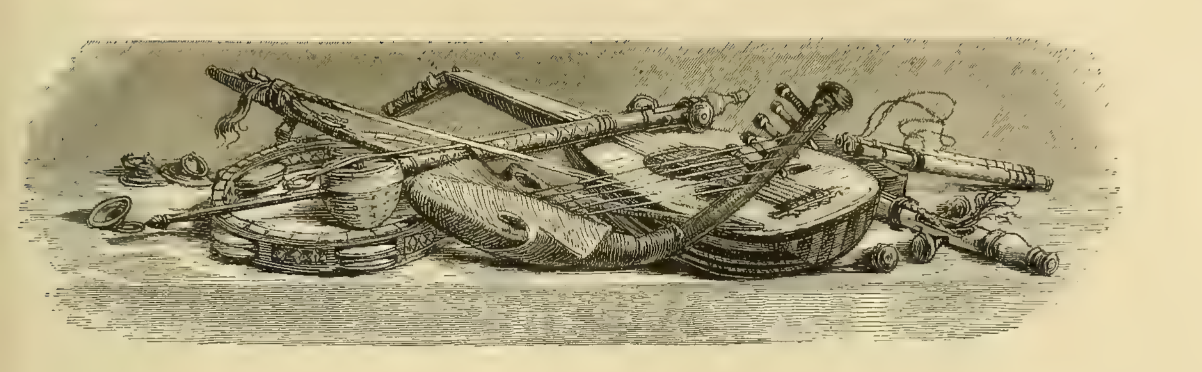
Boisfremont s'est-il inspiré, pour l'ensemble, des nombreux croquis que Prud'hon crayonna au temps de son malheur. En tout cas, certains détails lui appartiennent en propre et, parmi eux, les deux couronnes enlacées, qui témoignent de la gloire de deux artistes inséparables dans la mort comme dans la vie.

Le lecteur se rendra un compte exact du petit mausolée en jetant les yeux sur la jolie eau-forte que M. Taiée a gravée à notre intention et qui exprime bien le sentiment que nous avons éprouvé nous-même le jour d'hiver où nous avons salué pour la première fois la tombe de Prud'hon. Un tilleul protège le monument de son tronc nerveux. Tout autour se dressent des arbres aux branches dépouillées maintenant, mais qui l'ombragent durant l'été de leurs rameaux verts. Sur le soubassement, formé de pierres tout unies, repose un sarcophage d'une grande simplicité. Aucun ornement sur les façades ; sur les faces latérales, deux couronnes chêne et laurier, entrelacées dans leur cadre de pierre ; une torche renversée de chaque côté des couronnes ; des palmettes d'angle entre chaque fronton ; sur les frontons latéraux, un sablier entre deux ailes, symbole de la nuit et de la mort ; sur les frontons principaux, une étoile, image de la lumière et de l'immortalité ; sur le couronnement, un chien qui incline légèrement la tête vers la gauche et entr'ouvre la gueule pour gémir.

Tout cela était bien significatif et pouvait me dispenser de nouvelles investigations. Néanmoins, pour asseoir rigoureusement mon jugement, avant de l'apporter au public, j'ai fait faire devant moi la division de cette partie du cimetière, et relever mathématiquement les distances. Le résultat est venu confirmer si pleinement ma découverte, qu'aucune hésitation n'est aujourd'hui possible.

La tombe du maître est d'un aspect sobre et discret, et pourtant d'un effet saisissant. Je me suis senti pénétré d'un trouble religieux devant ce coin de terre où dorment ensemble, non seulement deux artistes voués par leurs œuvres à l'immortalité, mais deux êtres grands par toutes les vertus du cœur. A Prud'hon, ou du moins à sa mémoire, je demande humblement pardon d'avoir dévoilé le mystère de sa sépulture. Mais, après cinquante-six ans écoulés, son illustre nom appartient à l'histoire, et le culte de son tombeau à tous ceux qui ont le respect du génie. Qui, d'ailleurs, n'éprouverait une parfaite admiration pour cette pure et sainte affection, à laquelle le dévouement, l'abnégation et les plus nobles qualités de deux âmes d'élite ont constamment servi d'auréole?

CHARLES GUEULLETTE.



BIBLIOGRAPHIE

I

PUBLICATIONS DE LA MAISON FIRMIN-DIDOT.

I. L'Égypte, par M. Georges Ebers, traduction de M. Maspero; 1re partie, *Alexandrie et le Caire.* 1 volume grand in-4°, illustré de nombreuses gravures sur bois, dans le texte et hors texte.

Depuis l'expédition de Bonaparte et les glorieux travaux de la commission d'Égypte, la terre de Chéops, de Ramsès II et des Ptolémées n'a point cessé d'éveiller la curiosité passionnée des chercheurs et voyageurs de toute sorte. Chaque nation a fourni son contingent : l'Italie, l'Angleterre, la France, l'Allemagne. Au premier rang nous devons placer le pays de Letronne, de Mariette, de Champollion, illustres entre tous, véritables hommes de génie ; l'Allemagne compte, de son côté, Lepsius et toute son école investigatrice, et aujourd'hui encore, tandis que nous avons en France des égyptologues aussi distingués que MM. Maspero et Pierret, elle se fait grand honneur de M. Georges Ebers, professeur d'égyptologie à l'université de Leipzig.

C'est précisément du récent ouvrage de ce dernier que nous voulons dire dans la *Gazette* tout le bien que nous pensons, et nous en pensons beaucoup.

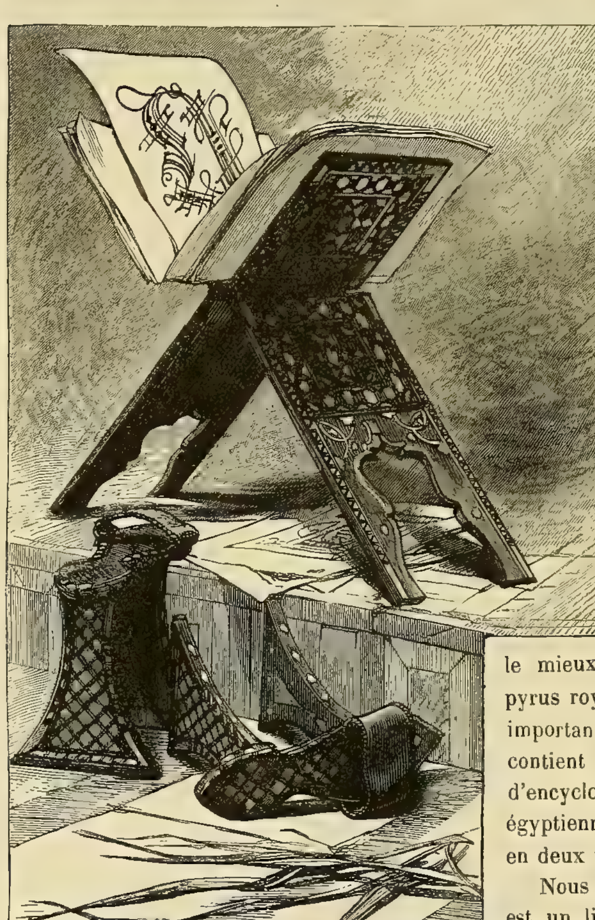
Cet ouvrage[1] a eu, dès son apparition, d'ailleurs toute récente, un grand succès de l'autre côté du Rhin. Des traductions en ont été immédiatement commencées en Angleterre, en Italie, en Espagne et en France. Cette dernière traduction a été confiée au savoir de M. Maspero, l'éminent professeur au Collège de France. Nous ne saurions trop féliciter la maison Firmin-Didot d'avoir entrepris cette grande et intéressante publication.

Mais, avant de parler de celle-ci, nous pensons qu'il ne sera pas sans intérêt de présenter M. Georges Ebers lui-même et de dire quelques mots de sa vie et de ses travaux, certainement peu connus du public français.

M. Ebers est né en 1837. Il a fait ses études à Gœttingue et à Berlin, où Lepsius l'introduisit dans la science de l'égyptologie. Ses études terminées, il visita les grands

1. *Ægypten*, von Georg Ebers., Stuttgart und Leipzig, Eduard Hallberger, 1879, 2 vol. gr. in-4°.

musées égyptiens de l Europe, et s'établit à Iéna, en 1865, comme professeur libre de langue et d'archéologie égyptiennes. C'est là qu'il écrivit en 1868 son ouvrage *l'Égypte et les livres de Moïse,* commentaire des parties égyptiennes de la Genèse et de l'Exode. En 1869 il entreprit un grand voyage en Orient qui le conduisit, à travers l'Afrique septentrionale, en Égypte et à la presqu'île du Sinaï. Il fit paraître en 1870 un livre intitulé *Au Sinaï par Gosen.* A son retour, il fut nommé à la chaire d'égyptologie de Leipzig, qu'il occupe encore aujourd'hui. Dans l'hiver de 1872-1873, il retourna en Égypte. Il vécut pendant quatre mois dans les ruines de Thèbes, et c'est à cette époque qu'il eut la bonne fortune de découvrir l'importante inscription de l'Arnen-em-heb et d'acquérir le précieux monument qui fut appelé le papyrus Ebers. Ce papyrus est le mieux conservé et, avec le papyrus royal de Turin l'un des plus importants que l'on connaisse, et contient sur 110 pages une sorte d'encyclopédie de la médecine égyptienne. Il publia ce document en deux volumes in-folio.



TÊTE DE LETTRE

Tirée de l'*Égypte,* de M. Ebers.

Nous ajouterons que M. Ebers est un littérateur des plus distingués, un écrivain choisi, un romancier-poète délicat et rare. Ses romans égyptiens, *la Fille du roi d'Égypte, Ouarda, Homo sum,* sont célèbres en Allemagne.

Dans le magnifique ouvrage sur l'Égypte, dont la maison Didot publie une édition française, on trouve intimement liées ensemble ces deux qualités qui, en semblable matière paraissent s'exclure, mais qui, réunies, se donnent l'une à l'autre un prix extrême : l'érudition la plus solide, les connaissances spéciales les plus étendues en même temps qu'une forme élégante, un goût poétique très élevé, une grande expérience littéraire. Certains lecteurs regrettent seulement qne son érudition néglige de parti pris de renvoyer aux sources et aux documents.

C'est un voyage à travers l'Égypte, d'Alexandrie à la première cataracte, mais un voyage où l'auteur prend son temps et ses aises, recueillant avec soin tous les souvenirs que les lieux éveillent dans sa mémoire, faisant volontiers l'école buissonnière, reconstituant les scènes de l'histoire, les plaçant dans leur cadre, les enchâssant dans les ornements que leur prête son imagination de poète, y ajoutant le commentaire de citations toujours heureuses, en un mot, son voyage est une sorte d'histoire de l'Égypte devant les monuments. En ceci, l'ouvrage de M. Ebers diffère essentiellement des publications françaises du même genre, comme du *Voyage en Égypte* de Champollion, qui est un livre d'érudition, de la *Haute-Égypte* de M. Charles Blanc, qui est un livre d'esthétique, ou du *Nil* de M. Maxime du Camp, du *Musée de Boulacq* de M. de Vogüé et de l'*Égypte* de M. Rhoné, qui sont des livres descriptifs, tous d'ailleurs remarquables. Ce qui prête un grand charme à *l'Égypte* de M. Ebers, c'est l'art de la mise en scène historique et cette abondance de souvenirs classiques ou bibliques qui naissent sous sa plume sans effort, avec une absence complète de pédanterie. Sa manière d'écrire se révèle dès les premières lignes : « Soudain un chant sonore et dont l'éclat porte au loin interrompt le silence. C'est le muezzin qui appelle les fidèles à la prière. Sa voix, qui sert de cloche à l'Orient, émeut plus que celle-ci; car la nature a mis dans la poitrine de l'homme un métal dont les vibrations, mieux que celles du bronze, éveillent un puissant écho au cœur de qui l'entend résonner. En notes profondes et soutenues, du haut de son minaret, le muezzin laisse tomber sa bénédiction sur la ville assoupie. « Prière vaut mieux que sommeil », crie-t-il à qui ne dort pas; et sa voix atteint toute l'intensité dont elle est capable, lorsque trois fois de suite il fait entendre ces mots : « Il n'y a de Dieu que Dieu. » .... »



ARROSAGE DES RUES AU CAIRE.

(Bois tiré de l'*Égypte*, de M. Ebers.)

M. Ebers n'est pas un naturaliste dans le sens moderne du mot. A nos yeux, c'est peut-être son côté faible. Ni comme Gautier, ni comme M. Du Camp, ni surtout comme Fromentin, il ne poursuit le rendu fini des aspects, l'impression vraie dans son exigence extrême ; son dessin reste plus général et plus sommaire, mais il est ferme, juste et coloré, et saisit avec délicatesse les grandes notes de paysage et de poésie qui s'offrent à lui. M. Ebers est et reste de son pays : il est idéaliste. Chez nous, on dirait qu'il appartient à l'école de Chateaubriand. La poésie de l'histoire le touche profondément, témoin le tableau des luttes religieuses d'Alexandrie, qui est tracé de main de maître ; témoin encore la longue digression sur Tanis et sur son rôle dans l'histoire de l'humanité à ces époques reculées. Tout sollicite son œil investigateur, et rien de ce qui a trait à l'histoire, aux mœurs ou à l'art ne le laisse indifférent. Il ne néglige point non plus les aperçus scientifiques. Ainsi, par exemple, ses remarques sur l'ichtyologie du Nil, si africaines et si curieuses, seront lues avec intérêt. De même, M. Ebers apporte un jugement sagace dans toutes les questions qui touchent à l'art ou à la technique. Ce qu'il dit de la grosse question, si controversée, de la construction des Pyramides, mérite d'être signalé. Il expose, en la complétant par ses propres observations, la découverte de Lepsius et d'Erbkam. Grâce aux patientes recherches de ces derniers, on connaît aujourd'hui la méthode de construction, qui confirme et explique le récit d'Hérodote. Cette méthode consistait en adjonctions d'enveloppes successives sur le noyau central, qui duraient autant que le règne du souverain. Les énormes différences de grosseur des Pyramides deviennent ainsi très intelligibles.

Le premier volume de *l'Égypte* de M. Ebers est seul paru en Allemagne. Le second est achevé d'imprimer et va paraître très prochainement ; la traduction française le suivra sans doute de près.

Le premier embrasse Alexandrie, le Delta, Gosen, Memphis, les Pyramides et le Caire ; le second, la renaissance politique de l'Égypte sous le règne de Méhémet-Ali et de ses successeurs, les découvertes de Champollion et de Mariette et le musée de Boulacq, la vie populaire au Caire, le Nil jusqu'à la première cataracte, Beni-Hassan, Thèbes, Karnak et Philœ. La traduction de M. Maspero mérite les plus grands éloges. Elle est à la fois très élégante et très littérale.

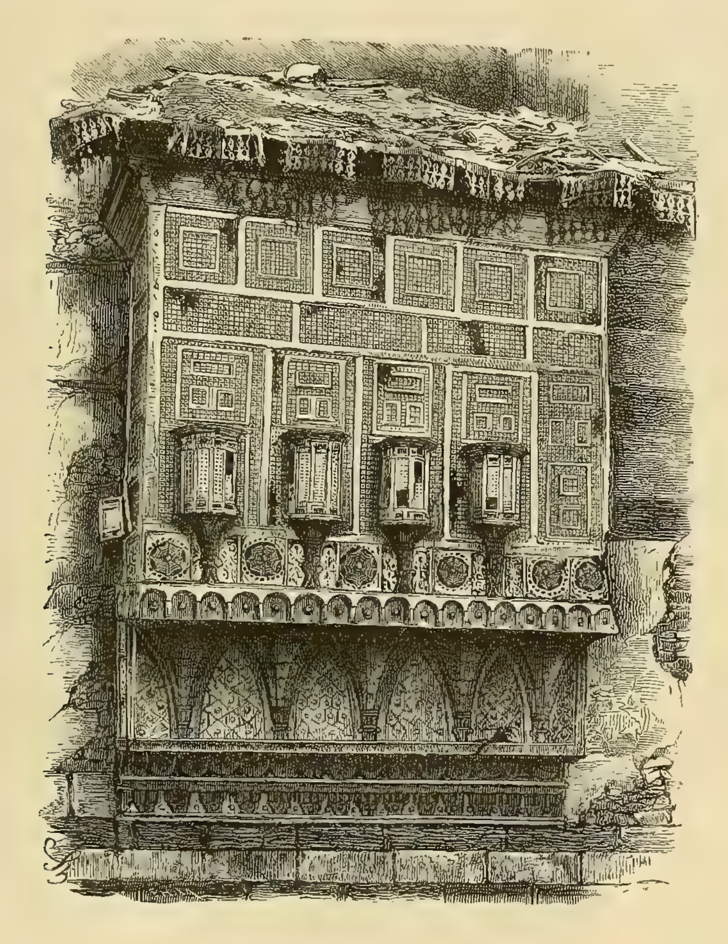
L'illustration, dont nous n'avons encore rien dit, est d'une richesse extrême et ne compte pas moins de 700 gravures sur bois, toutes d'une exécution excellente, beaucoup d'une finesse remarquable, d'après les dessins des meilleurs artistes de l'Allemagne : Gentz, Lenbach, Müller, Richter, Tadema, Keller, Schmoranz, Werner, etc. Nous aimons peu quelques-unes des compositions où l'élément pittoresque et fantaisiste joue un trop grand rôle ; mais les dessins exécutés d'après la nature ou sur de bonnes photographies sont un précieux commentaire du texte. Quant au papier et à l'impression, ils sont magnifiques dans les deux éditions, allemande et française. La forme est digne du fond.

Nous reviendrons sur l'ouvrage de M. Ebers lorsque le second volume, le plus intéressant pour nous, aura paru. L. G.

II. Le xviie Siècle : Institutions, usages et costumes de la France, par M. Paul Lacroix, 1 vol. grand in-8° de 580 pages, illustré de 16 chromolithographies et de 300 gravures sur bois.

Nous avons déjà eu plusieurs fois occasion de parler ici de l'importante série

consacrée par la maison Didot aux institutions, usages et costumes, aux arts et aux lettres des grandes époques de la France : le Moyen Age, la Renaissance, le XVIIIe siècle. Chaque année a vu paraître un volume; celui de 1880 embrasse l'histoire du siècle de Louis XIV par les monuments figurés : celui de 1881 embrassera les lettres, sciences et arts du même siècle. On sait, en effet, que les matériaux de ces intéressants volumes



MOUCHARABIEH ANCIEN AU CAIRE.

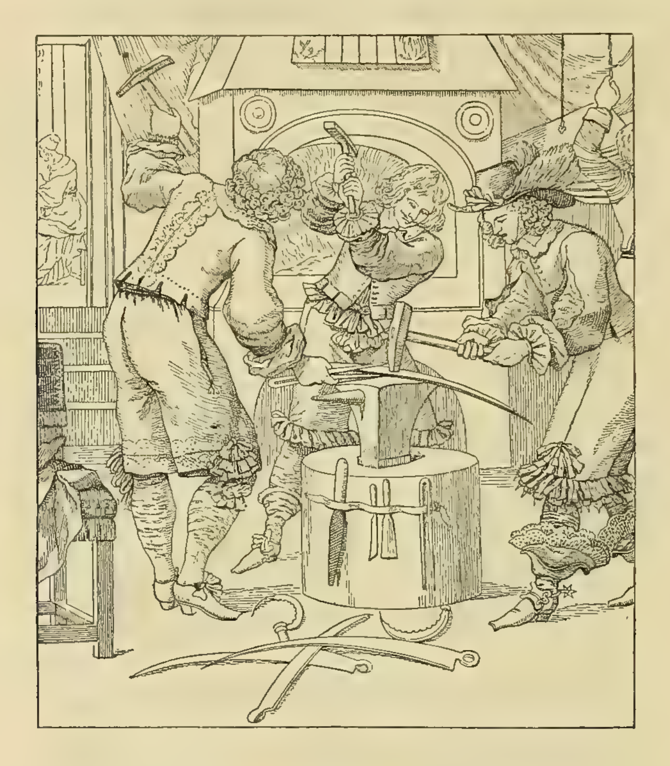
(Bois tiré de l'*Egypte*, de M. Ebers.)

sont exclusivement empruntés aux monuments de l'art contemporain. C'est ce qui doit surtout les recommander à notre attention.

Le tout formera huit forts volumes, qui offriront un tableau animé de la société française. L'illustration a été confiée à la direction habile de M. Racinet, qui a mis à contribution les sources les plus diverses : gravures, tableaux, décorations, sculptures, médailles, etc. De même que la plume expérimentée du bibliophile Jacob conduit le lecteur, d'abord à travers les principaux faits historiques, et ils sont très mouvementés au début du siècle : la Ligue, Henri IV et Sully, la régence de Marie de Médicis,

Louis XIII et Richelieu, la Fronde, Mazarin; puis, à travers les institutions, les classes de la société : noblesse, bourgeoisie et commerce; enfin, à travers les divertissements publics, les fêtes, le théâtre, les modes et les costumes.

Pour le XVIIe siècle, la mine à exploiter était d'une richesse extrême, depuis les représentations officielles de Lebrun et de Van der Meulen, les portraits de Nanteuil, d'Edelinck, de Drevet, de Chauveau, les décorations de Bérain, les costumes de Bonnardt, de Wenceslas Hollar, de Pierre Mariette, de Crispin de Pas, les proverbes de Lagniet, les vues de Pérelle et de Silvestre, jusqu'aux peintures de mœurs de Callot et d'Abraham



LES TRAVAILLEURS EN FAUX.

(D'après les *Proverbes joyeux* de Lagniet. — Bois tiré du *XVIIe Siècle*.)

Bosse. On avait, pour un tel but à atteindre, deux collections incomparables appartenant à notre Cabinet des Estampes : le recueil de l'histoire de France et la collection Hennin. Le plus nouveau dans ceci était peut-être la reproduction de nombreuses figures tirées du très rare et très curieux volume des *Proverbes joyeux* de Jacques Lagniet, recueil satirique dont notre collaborateur, M. Champfleury, a déjà signalé l'intérêt au point de vue des mœurs et des costumes du XVIIe siècle. Nous donnons un spécimen de ces piquantes compositions.

L'illustration, confiée à de bons dessinateurs, est très variée et très instructive. Nous regrettons seulement que le burin unique de M. Huyot ait répandu sur l'ensemble une certaine monotonie, que ne compense pas assez le tirage, trop maintenu, selon nous, dans les tons gris. C'est parce que ces volumes ont une très réelle valeur de

texte et de gravure que nous nous sommes permis et que nous nous permettons encore ces petites réserves. Nous avons déjà reproché à la maison Didot le ton de ces tirages, qu'elle aurait, à nos yeux, avantage à renforcer un peu, c'est-à-dire à réchauffer par plus d'oppositions entre les blancs et les noirs. Nous espérons qu'elle ne nous en voudra pas de cette critique, qui prend sa source dans notre sympathie pour cette maison, illustrée par un siècle de constants efforts.

Les éloges n'ont de prix que s'ils sont indépendants. D'ailleurs, n'avons-nous pas dit plus haut que *l'Égypte* de M. Ebers était admirablement tirée et que l'exécution typographique n'en laissait rien à désirer? Nous ajouterons encore que les éditeurs des volumes de M. Paul Lacroix étaient entraînés à conserver l'unité de l'aspect entre les premiers et les derniers.

III. Nous ne quitterons pas la maison Didot sans rappeler deux grandes publications dont il a déjà été rendu compte dans la *Gazette :* le *Dictionnaire raisonné d'architecture,* de M. Bosc, excellent ouvrage que nous ne saurions trop recommander à tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de ce grand art, tant en raison de son texte que du nombre de ses illustrations sur bois et en chromo, qui en font une véritable encyclopédie graphique, et de son prix très abordable; et la suite du *Paris à travers les âges.* Le dictionnaire de M. Bosc en est à son troisième volume et à la lettre P; le *Paris à travers les âges,* à la neuvième livraison. Nous avons parlé naguère des trois premières; les six dernières sont consacrées à la *Cité,* à l'*Institut,* à *Saint-Germain-des-Prés,* au quartier des *Halles* et des *Innocents,* au *Palais de Justice* et au *Pont-Neuf,* à la *Bastille,* à l'*Hôtel Saint-Paul,* à l'*Arsenal* et aux *Tuileries.* Nous n'avons pas besoin de rappeler l'intérêt sérieux qui s'attache à cette vaste publication ; nous aurons certainement l'occasion d'y revenir.

Nous terminerons en signalant la deuxième édition de la grande *Biographie des musiciens* en huit volumes, de M. Fétis, avec deux volumes de supplément par M. Arthur Pougin, et le complément du *Manuel du libraire*, de Brunet, par M. Deschamps. Ces ouvrages sont de ceux qui se recommandent d'eux-mêmes et dont la solide notoriété peut se passer d'appui.

L. G.



II

PUBLICATIONS DE LA MAISON A. QUANTIN

Notre éditeur, M. Quantin, par son ardeur, son esprit d'initiative, sa hardiesse à risquer à la fois plusieurs publications, son enthousiasme juvénile, a placé du premier coup à la tête des librairies d'art la maison dont la charge lui est échue après la retraite de l'honorable M. Claye. En deux ans, M. Quantin a fait de telles enjambées dans ce domaine que nous avons eu quelque peine à le suivre. Sa première œuvre a été un coup d'éclat : nous voulons parler du *Holbein* de notre ami Paul Mantz, dont M. Müntz a longuement rendu compte dans la *Gazette*.

A la fin de l'année 1879, M. Quantin se présente avec un groupe d'ouvrages dont nous nous reprocherions de ne pas dire quelques mots, en attirant sur eux l'attention de nos lecteurs, sans préjudice des comptes rendus spéciaux que nous consacrerons à deux d'entre eux ultérieurement. Nous ne parlons, bien entendu, que des livres ayant trait directement à l'art, car pour les autres ils sont si nombreux qu'ils forment un véritable catalogue. On trouvera ce catalogue encarté ici même. La *Chronique*, d'ailleurs, a signalé, au fur et à mesure qu'ils ont paru, les différents volumes de ces intéressantes séries : la *Petite Bibliothèque de l'art et de la curiosité*, dont le dernier ouvrage est celui des *Arts décoratifs en Espagne*, de M. le baron Davillier, les *Petits Conteurs du* XVIIIe *siècle*, les *Petits Poètes*, le *Chansonnier historique*, dont le premier volume vient de paraître, etc., etc.

I. François Boucher, par M. Paul Mantz. 1 vol. in-folio de 200 pages, tiré sur papiers de luxe, orné de 29 grandes planches hors texte et de nombreuses reproductions dans le texte.

Le premier ouvrage qui se présente à nous, et il en sera longuement parlé dans un prochain numéro, c'est le *Boucher* de M. Paul Mantz. Cette importante monographie appartient à la grande série d'études qui a commencé avec Holbein. Même luxe de gravures, même soin typographique, même format et même auteur.

De Holbein à Boucher le saut peut paraître étrange. Il l'est, en effet, et M. Mantz s'excuse avec esprit, par deux fois, dans sa préface et dans sa conclusion, de l'avoir franchi et d'être tombé des hautes régions de l'art, où ses préférences l'ont toujours maintenu, dans ces lieux frivoles — mauvais lieux serait trop dire — que peuplent les mythologies de boudoir du XVIIIe siècle. La transition manque; nous dirons même que l'antithèse est complète. Cependant, si l'on veut bien, comme l'a fait avec beaucoup d'abnégation l'auteur lui-même, oublier Holbein et cette voix importune de la conscience qui vous avertit que « ceux-là seuls restent grands qui ont su parler à l'âme humaine », se mettre surtout au diapason des influences sociales et historiques qui ont produit l'école française du siècle dernier, on reconnaîtra facilement que le sujet pouvait devenir riche, curieux, plein d'enseignements, d'imprévu et de nouveauté. M. Mantz, avec sa conviction habituelle, s'y est donné tout entier, et il a traité l'aimable peintre des décorations rococo ni plus ni moins bien qu'il l'aurait fait de Léonard ou de Rembrandt. Il a pris au sérieux un sujet léger. Il a cherché la leçon partout où elle pouvait se trouver, et, tout en repoussant l'erreur, il a voulu montrer les routes qui ont pu y conduire peu à peu de véritables artistes aussi bien doués que leurs devanciers et qui, en somme, ne sont point responsables des temps où ils sont nés ni des influences

nécessaires qui ont façonné leur goût. Il a fait ressortir, avec toute la prudence d'un homme qui marche sur un terrain mouvant, mais avec franchise et fermeté, les mérites de premier ordre de ces artistes, qui sont certes de grands artistes : leur grâce, leur fantaisie, leur invention inépuisable, leur génie de la composition en tant que décor,



FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN DE BOUCHER.
(Gravure tirée du « Boucher » de M. Paul Mantz.)

leur verve, leur audace cachée sous des dehors aimables, leur légèreté de main, leur habileté souvent prodigieuse de métier. Il a pensé que cette étude d'un seul artiste, étendue à ce qui l'environne, à ses précurseurs, Lemoyne et Natoire, et à ses descendants, pourrait devenir un chapitre important des annales de l'art français et aussi un tableau en raccourci des mœurs, des costumes, des goûts, du génie, en un mot, d'un siècle qui sous bien des rapports est un des plus grands de l'histoire.

Nous sommes heureux de dire ici, dans ce recueil dont il est un des plus anciens et des plus actifs collaborateurs, que M. Mantz s'est acquitté de cette tâche ardue et difficile entre toutes avec un rare bonheur. Il ne s'est pas laissé effrayer ni par la nouveauté de la matière, par la pénurie, l'incohérence des documents, ni par la difficulté d'envelopper un fond sérieux et patiemment fouillé d'une forme qui, par son animation et sa bonne grâce, fût en harmonie avec le sujet.

De l'illustration il y aurait longuement à parler, si notre place n'était pas limitée par les exigences de la revue. Elle est des plus remarquables et, ce que l'on ne croirait pas *a priori*, très variée. Il y avait matière. Les gravures dans le texte ne sont pas moins intéressantes que les gravures hors texte, et nous louerons tout spécialement les têtes de pages, fleurons, vignettes et culs-de-lampe empruntés à l'œuvre immense du Boucher peintre de décorations.

Un tel volume est tout à l'honneur de notre pays.

II. La Renaissance en France, par M. Léon Palustre, 1re et 2e livraisons.

Cette splendide publication, qui, terminée, sera un monument élevé à notre art national, se composera de 30 livraisons de format in-folio, tirées sur papier de Hollande et *exclusivement illustrées d'eaux-fortes* dans le texte et hors texte. Lorsque nous disions récemment, à propos de l'*Oraison funèbre du Grand Condé*, illustrée par M. Chevignard, que les livres d'un luxe aussi solide étaient rares en ces temps de production à la vapeur, nous ne connaissions pas encore *la Renaissance* de M. Quantin, dont les deux premières livraisons seules ont paru. Le texte n'en pouvait être confié en de meilleures mains que celles de M. Léon Palustre, partisan déterminé des origines françaises de notre Renaissance. Par les frais immenses qu'elle entraîne, cette publication est une œuvre vraiment audacieuse, et nous ne saurions trop souhaiter qu'elle reçoive du public l'accueil dont elle est digne. Nous en faisons seulement l'annonce aujourd'hui, en mentionnant comme admirablement réussie la reproduction des célèbres portes de la cathédrale de Beauvais, ouvrage de Jean Le Pot.

III. Le Statuaire J.-B. Carpeaux, sa vie et son œuvre, par M. Ernest Chesneau. 1 volume in-8° de 286 pages, illustré de nombreuses reproductions.

M. Quantin, en s'adressant à M. Chesneau pour étudier la vie et l'œuvre de notre puissant statuaire, s'est souvenu que le critique et l'artiste avaient eu ensemble de longues et fréquentes relations, et que M. Chesneau était préparé à cet important travail par son admiration d'abord, et par ses recherches antérieures. L'ouvrage est donc, comme on pouvait s'y attendre, très complet, très intéressant et très chaleureux; on peut presque dire définitif. La première partie du volume comprend *la Vie et l'Œuvre* par années, de 1827 jusqu'à 1875; la seconde, tout ce qui pouvait intéresser et, ajoutons, dans l'esprit de M. Chesneau, glorifier la mémoire de Carpeaux, sous la rubrique *Souvenirs et Documents*.

IV. L'Amérique du Nord pittoresque, ouvrage rédigé par une réunion d'écrivains américains, et traduit par M. B.-H. Revoil. Paris, Quantin et Decaux, 1 vol. in-4° de 780 pages, illustré d'un nombre considérable de grav. sur bois.

MM. A. Quantin et Decaux ont eu la bonne pensée de traduire et de produire en France cette étourdissante publication américaine, qui, comme luxe de gravures sur

bois, égale tout ce qui a été fait jusqu'à présent de plus riche en ce genre. Cette illustration est à elle seule tout un monde d'une originalité et d'une curiosité surprenantes. Ce voyage à travers le continent américain, observé, dessiné, gravé par des yeux américains, est un régal de haute saveur. Si l'on trouve que certaines reproductions sont colorées d'une fantaisie un peu aventureuse, on reconnaîtra cependant que la plupart des vues de villes et de pays sont marquées au coin d'une interprétation très personnelle, qui n'est certes ni anglaise ni française. Nous n'avons, en outre, que des éloges à donner au tirage de ce volume.

M. Quantin se présente encore au renouveau de l'année 1880 avec deux autres livres illustrés d'un genre tout différent : un *Faust* de Gœthe in-4° et une édition in-8° des *Fables* de La Fontaine. Le chef-d'œuvre du grand poète allemand est illustré de 11 planches à l'eau-forte, composées et gravées par M. Lalauze, et de têtes de pages, lettres, culs-de-lampe gravés sur bois par l'habile M. Méaulle d'après les dessins de Vögel et Scott. Ce volume est imprimé avec luxe sur papier de Hollande. Quant aux *Fables*, elles paraîtront par livre, et chaque livre sera illustré de six eaux-fortes originales de M. A. Delierre, peintre d'animaux.

Souhaitons bon vent à cette grosse cargaison ! L. G.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1879 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

L'Ecole française de peinture, depuis ses origines jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, leçons professées à l'École nationale des Beaux-Arts (1876-1877), par Georges Berger. Paris, Hachette, 1879; in-18 de III et 379 pages. Prix : 3 fr. 50.

Bibliothèque variée.

Recherches pour servir à l'Histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient, avant la querelle des Iconoclastes, par M. Ch. Bayet. Paris, E. Thorin, 1879; grand in-8° de 146 pages.

Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule x. — Voir, dans la *Chronique des Arts* du 26 juillet 1879, un article de M. O. Rayet.

Histoire de l'art en tableaux. Paris, C. Klincksieck, 1879 ; 246 planches in-f° contenant 2,016 gravures sur bois. Prix : 28 fr. 50.

Mes Haines, causeries littéraires et artistiques, par Émile Zola. Nouvelle édition, augmentée de Mon Salon (1866) et de Ed. Manet, étude biographique et critique. Paris, Charpentier, 1879; in-18. Prix : 3 fr. 50.

Le Japon artistique et littéraire. Paris, Lemerre, 1879 ; in-12 de 71 pages avec une planche.

Papier vergé.

Vestiges de l'art chez les Papouas de la côte Maclay, en Nouvelle-Guinée, par Nicolas de Miklucho-Maclay. Paris, impr. d'Hennuyer, 1879; in-8° de 8 pages, avec figures.

Extrait des *Bulletins de la Société d'anthropologie*, 19 décembre 1878.

Loi de la perfectibilité humaine au point de vue du langage et des beaux arts, par M. J. Rambosson. Paris, Picard, 1879; in-8° de 27 pages.

Extrait du *Compte-rendu de l'Académie des sciences morales et politiques.*

Die Physiologie des Schönes... (La Physiologie du beau, par S.-A. Byk). Leipzig, M. Schäfer, 1878; in-8°.

Le Songe de Poliphile, ou Hypmnérotomachie de frère Francesco Colonna. Littéralement traduit, pour la première fois, par Claudius Popelin. Tome I, fascicule I. Paris, Lisieux, 1879; in-8° de pages 1 à 80, avec les figures sur bois gravées à nouveau par Prunaire.

On annonce 2 volumes tirés à 250 exemplaires et publiés en 10 fascicules à 12 fr. l'un. — Voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, tome XIX, pages 536-548, et tome XX, pages 58-76, deux articles de M. Benjamen Fillon, et l'article ci-après.

Quelques mots sur le *Songe de Poliphile*, par Benjamin Fillon. Paris, A. Quantin, 1879;

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts.*

in-4° de 34 pages, plus 4 feuillets non chiffrés, contenant le faux titre, le titre, un Sonnet inédit de M. A. de Montaiglon et une Citation du *Poliphile* de Jean Martin avec 18 figures dans le texte.

Extrait, tiré à 125 exemplaires, de la *Gazette des Beaux-Arts*, juin et juillet 1879.

Philosophie de l'art en Italie, par H. Taine, de l'Académie française. Leçons professées à l'École des Beaux-Arts. 3e édition. Paris, Germer-Baillière, 1879; in-18 de 183 pages. Prix: 2 fr. 50 c.

L'Art et le Symbolisme religieux, par Achille Lamurée, chanoine de Paris. Le Havre, imprimerie de Lepelletier, 1879; in-8° de 143 pages.

« Pollice verso. » To the lovers of Truth in Classic Art, this is most respectfully adressed. Paris, impr. de Pillet et Dumoulin, 1879; in-8° de IV et 26 pages.

Papier vergé. — Published in *The Philadelphia Librarian*, of November 2, 1878.

Questions d'art et de littérature, par George Sand. Paris, C. Lévy, 1879; in-18 de 438 pages.

Annuaire des Beaux-Arts et des Arts décoratifs. 1re année, 1879. Paris, Berger-Levrault et Cie, 1879; in-12 de 752 pages.

Congrès international de la propriété artistique, tenu à Paris du 18 au 21 septembre 1878, au palais du Trocadéro (publié par M. C. Thirion). Paris, imp. nat., 1879; in-8° de 217 pages.

Programme des conditions d'admission aux écoles nationales des Beaux-Arts... Paris; Delalain, 1879; in-12 de 28 pages.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

L'Art dans l'école, par Félix Ravaisson, de l'Institut. Paris, impr. de Quantin, 1879; grand in-8° de 8 pages.

Extrait du *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire.*

Coup d'œil sur l'enseignement des beaux-arts, par M. H. Lecoq de Boisbaudran, ancien directeur de l'École nationale de dessin. Paris, Ve Morel, 1879; in-8° de 63 pages.

A propos du Musée d'Épinal: Quelques mots sur l'enseignement du dessin, par J. Conus, inspecteur d'académie. Épinal, impr. de Busy, 1879; in-8° de 10 pages.

Rapport sur l'enseignement du dessin à l'Exposition universelle de Paris en 1878, par A. Ottin, statuaire. Paris, imprimerie de Chaix, 1879; in-8° de 136 pages, avec figures.

L'École libre de dessin devant l'opinion. Saint-Omer, impr. d'Homont, 1879; in-8° de 64 pages, avec planche.

Architektonische Formenschule... (École des formes architectoniques. Esthétique pratique de l'art de la construction, à l'usage... 1re partie. Les ordres et aperçu des principaux styles d'architecture de l'époque chrétienne, par A. Scheffers). 4e édition. Leipzig, J.-M. Gebhardt, 1879; in-8° avec 292 figures et 1 planche en couleurs.

Cours classique d'architecture comprenant l'analyse complète des cinq ordres d'après le système décimal, avec les exemples relatifs à leur emploi dans les édifices, par F. Laureys. Liège et Paris, Ch. Claesen, 1879; atlas de 70 planches, avec 1 volume de texte.

L'Aquarelle, traité pratique et complet sur l'étude du paysage, suivi de leçons écrites, par Karl Robert. 2e édition. Paris, Meusnier, 1879; in-8° de 144 pages, avec planches reproduites par la chromolithographie, d'après Allongé et Cicéri. Prix: 6 francs.

Le Fusain sans maître, traité pratique et complet sur l'étude du paysage au fusain, suivi de leçons écrites, par Karl Robert. 4e édition. Paris, Meusnier, 1879; in-8° de 100 pages, avec planches reproduites par l'héliogravure, d'après Allongé. Prix: 6 fr.

Cours de dessin au fusain, par Karl Robert. Méthode complètement nouvelle, d'après les mêmes principes que le *Cours d'aquarelle* d'Eug. Cicéri. Paris, Lemercier et Ce, 1879; 30 planches grand in-4°. Prix: 30 francs.

Le Fusain sur faïence. Petit guide des peintures vitrifiables en grisaille, pour servir d'études préparatoires aux peintures vitrifiables en général, par Karl Robert. Paris, Quantin, 1879; in-8° de 47 pages, avec figure.

Bibliothèque de l'art et de la curiosité.

Pottery, how it is made, its shape and decoration, practical instructions for painting on porcelain and... pottery... with a full bibliography, by Geo. Ward Nichols. London, S. Low, 1878; in-16, with 42 illustrations.

Connaissances nécessaires à un amateur d'objets d'art et de curiosité, par Ancel Oppenheim, expert. Ouvrage contenant, par ordre alphabétique, le nom des objets, la date des époques de fabrication, les prix commerciaux, etc. Paris, E. Rouveyre, 1879; in-8°. Prix: 5 francs.

Papier vergé. Il y a des exemplaires sur pa-

piers de luxe, dont les prix varient de 15 à 80 francs.

III. — ARCHITECTURE.

Album archéologique, ou histoire de l'architecture, sculpture, peinture, comprenant les meubles, costumes, armes, etc., et la polychromie de tous les peuples, à l'usage des académies et des écoles, dessiné par Camille Renard. Première série. Inde, Perse, Assyrie, Égypte, Grèce, Empire romain. Liège et Paris, Claesen, 1879; 86 planches, dont 8 en couleur. Prix : 30 fr.

Études sur les monuments de l'Italie méridionale du IVe au XIIIe siècle, par Demetrio Salazaro, inspecteur du Musée national de Naples. 1re, 2e et 3me livraisons. Paris, A. Lévy, 1879; grand in-f° de 9 feuilles de texte, avec 6 planches en chromolithographie ou photographie. Prix de la livraison, 15 francs.

On annonce 24 livraisons.

L'Architecture religieuse du IVe au XIIIe siècle. Discours de réception prononcé le 16 juillet 1878 à l'Académie... de Lyon, par M. Bresson, architecte. Lyon, impr. de Riotor, 1879; in-8° de 15 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie*.

Italie monumentale, Collection des édifices les plus remarquables de Rome et de Milan, plans, élévations, coupes et détails à grande échelle... accompagnés d'une Étude historique et raisonnée sur l'architecture italienne, par M. le marquis R. Pareto. Tome Ier. Rome et la basilique de Saint-Pierre. Paris, J. Baudry, 1879; in-f° avec 165 planches. Prix : 175 fr.

De l'origine de l'ogive et du style architectural des églises bourguignonnes du moyen âge, classées parmi les monuments historiques, par M. Joseph Carlet. Beaune, Batault-Morot, 1879; in-8° de 39 pages.

Notice sur l'église Saint-Hilaire à Rouen, par Louis Sauvageot, architecte de la ville de Rouen. Paris, Ve Morel, 1879; grand in-4° de 36 pages, avec 8 planches.

Extrait de l'*Encyclopédie d'architecture*.

L'Architecture en Belgique, suite de vingt façades des maisons primées construites aux nouveaux boulevards de Bruxelles, 1872-1876. Paris et Bruxelles, Ch. Claesen, 1879; in-f° de 20 planches en phototypie inaltérable. Prix : 50 fr.

De la décoration appliquée aux édifices, par Eug.-Emm. Viollet-le-Duc. Paris, Ballue, 1879; grand in-4° de 51 pages, avec 23 figures. Prix : 8 fr.

Recueil de Cartouches, style de la Renaissance flamande, tirés de l'atlas d'Abraham Ortelius (1569). Paris et Bruxelles, 1879; in-4° de 30 planches. Prix : 20 fr. en noir, 30 fr. en couleur.

Paraît en six livraisons.

Acoustique et optique des salles de réunion. Principes, observations et documents à considérer pour la disposition des salles de théâtres, amphithéâtres, concerts, temples et oratoires, etc., suivi d'un Essai d'application aux salles de débats parlementaires et terminé par l'Examen des résultats singuliers et curieux de l'acoustique au nouvel Opéra de Paris, par Théodore Lachèze, architecte. Paris, l'auteur, 1879; in-8° de xx et 518 pages, avec figures.

Constructions et décorations pour jardins, kiosques, orangeries, volières, abris divers, etc., par J. Boussard, architecte. 1re livraison. Paris, Ve A. Morel, 1879; in-f° de 5 planches. Prix : 6 fr.

On annonce 10 livraisons.

Petites habitations françaises, maisons, villas, pavillons, publiées sous la direction de J. Boussard, architecte. 1re et 2e livraisons. Paris, Ve Morel, 1879; in-f° à 2 colonnes, avec 20 planches.

On annonce 100 planches en 10 livraisons, au prix de 12 fr. l'une.

Rapport de M. V.-Ch. Jolly, sur l'*Art des Jardins*, par M. Ed. André. Paris, impr. de Donnaud, 1879; in-8° de 8 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIX, page 588.

Programme des conditions d'admission à l'École d'architecture. Paris, Delalain, 1879; in-12 de 8 pages.

IV. — SCULPTURE.

La Vénus de Vienne, par Félix Ravaisson, de l'Institut. Paris, impr. de Quantin, 1879; grand in-8° de 15 pages, avec figures.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1879.

Terres cuites d'Asie Mineure, publiées par W. Frœhner, ancien conservateur du Louvre. Paris, H. Hoffmann, 1879; grand in-4° avec 40 photographies en couleur. Prix : 75 fr.

Paraîtra en 10 livraisons; la 1re et la 2e sont en vente.

La sculpture française au moyen âge et à la Renaissance. Ouvrage publié sous la direction d'A. Baudot, architecte du gouvernement, comprenant environ 400 motifs photographiés par Mieusement, photographe attaché à la commission des monuments historiques. Livraisons 1 et 2. Paris,

Ve Morel, 1879; in-fo de 2 pages, avec 30 planches.

On annonce 120 planches publiées en 8 livraisons de 15 planches; le texte contiendra des gravures sur bois. Prix de la livraison: 32 fr.

Les prédécesseurs de François Gentil. Notes pour servir à l'histoire de la sculpture de la Renaissance, à Troyes, par Albert Babeau. Troyes, impr. de Dufour-Bouquot, 1879; in-8° de 27 pages, avec 2 planches.

Extrait de l'*Annuaire de l'Aube*, 1879.

Great american Sculptures, by William J. Clark, jr. Philadelphia, Gebbie and Barrie, 1878; grand in-4°, with twelve superb steel engravings, India proofs.

La Vierge de Boulancourt, statue de bois sculpté de 1535, conservée dans l'église de Montier-en-Der (Haute-Marne). Notice archéologique par M. le chanoine Lucot. Châlons-sur-Marne, impr. de Martin, 1879; in-8° de 12 pages, avec une photographie.

Extrait des *Mémoires de la Société... de la Marne*, 1877-1878.

Compte rendu du livre de M. A. Armand, sur les Médailleurs italiens des xve et xvie siècles, par Benjamin Fillon. Paris, imprimerie de A. Quantin, 1879; grand in-8° de 16 pages, avec 8 gravures dans le texte.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XIX, 2e période, pages 369-384.

Le Camée représentant l'apothéose de Napoléon Ier, gravé par M. Ad. David, d'après le plafond d'Ingres, par A. Chabouillet. Paris, Belin, 1879; in-8° de 16 pages, avec gravure.

Inauguration à Pont-de-Vaux, le 5 mai 1879, du buste d'Antoine Chintreuil, peintre paysagiste. Bourg, impr. de Authier et Barbier, 1879; in-8° de 35 pages.

Extrait du *Courrier de l'Ain*, du *Journal de Saône-et-Loire*, du *Journal de Tournus*, du *Temps* et d'autres journaux de Paris.

Grande fête nationale de Nancy: inauguration de la statue de M. Thiers. Paris, impr. de Tolmer, 1879; in-fo de 2 pages, avec vignette.

Inauguration de la statue de Thiers, le 3 août 1879. Nancy, impr. de Sordoillet, 1879; grand in-8° de 38 pages, avec gravure.

Mémoire à Son Excellence le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, sur le projet d'élever une statue sur la place de la Sorbonne à Ulrich Gering, l'introducteur de l'imprimerie à Paris, par M. Alcan aîné, ancien typographe. Paris, impr. de Martinet, 1879; in-8° de 46 pages.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia pubblicati per cura del ministerio della pubblica istruzione. Tomo 1°. Firenze-Roma, tip. Bencini, 1878; grand in-8°.

Fresque de Notre-Dame-du-Puy: les Arts libéraux, par Charles Dupuy. Le Puy, impr. de Marchessou, 1879; in-12 de 13 pages.

La Danaé du Titien exposée au Cercle artistique de France. Paris, impr. de Chaix, 1879; in-8° de 12 pages.

La peinture de portraits, par M. Du Bois de Jancigny. Lille, impr. de Danel, 1879; in-4° de 26 pages.

Papier vergé.

La Galerie de portraits réunis au château de Saumur par Du Plessis-Mornay, par Benjamin Fillon. Paris, Quantin, 1879; in-4° de 33 pages, avec un portrait.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, août et septembre 1876. — Papier vergé.

Catalogue des peintures, dessins et sculpture des Musées de Besançon, par J.-F. Lancrenon. 6e édition, revue et complétée par Auguste Castan. Besançon, imprimerie de Dodivers et Cie, 1879; in-12 de 187 pages.

A Catalogue of the greek Coins in the British Museum... London, by order of the Trustees, in-8°, with 28 plates.

Étude sur le Musée de tableaux de Grenoble, par Marcel Raymond. Grenoble, Maisonville, 1879; in-8° de 241 pages, avec 10 photographies.

Papier vergé teinté.

L'Ex-voto de la dame de Courvalain, au Musée du Mans, par Eugène Hucher. Mamers, impr. de Fleury et Dangin, 1879; in-8° de 12 pages.

Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*, tome V, 2e livr.

Catalogue of Coins, Medals, etc., in the Museum of Art at the Melbourne public Library. — Catalogue of the Objects of ceramic Art and School of Design at the Melbourne public Library. Melbourne, J. Ferres, gov. printer, S. D.; 3 parties en 1 vol. in-16.

Notice supplémentaire des dessins, cartons, pastels et miniatures des diverses écoles exposés depuis 1869 dans les salles du premier étage au Musée national du Louvre, par le vicomte Both de Tauzia, conservateur. Paris, impr. de Mourgues, 1879; in-12 de 152 pages.

Catalogue du Musée de Montpellier, par

M. Ernest Michel. Montpellier, 1879; in-12 de 240 pages.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 18 octobre 1879, un article signé L. G.

Les Musées communaux du département du Pas-de-Calais, Arras, Boulogne, Calais, Saint-Omer, par Ch. de Linas. Première partie. Arras, impr. de Laroche, 1879; in-8° de 39 pages.

Catalogue des tableaux exposés au Musée de Troyes. 3e édition. Troyes, impr. de Dufour-Bouquot, 1879; petit in-8° de 52 pages.

Guide au Musée de Versailles. Abrégé de l'histoire du Palais de Versailles; Description des appartements, salles et galeries, etc. Versailles, Cerf et fils, 1879; in-12 de 80 pages, avec plan.

Notice descriptive de l'intérieur des palais de Trianon et du Musée des voitures de gala. Catalogue des peintures, sculptures, objets d'art et d'ameublement exposés dans les appartements, par Alexandre Monavon, régisseur. Versailles, Cerf, 1879; in-8° de 48 pages. Prix : 1 fr.

Catalogue de l'Exposition des Beaux-Arts au Concours régional agricole de la ville d'Agen en 1879. Agen, impr. de Lenthéric, 1879; in-18 de 180 pages.

Recueil descriptif et raisonné des principaux objets d'art ayant figuré à l'Exposition rétrospective de Lyon (1877), par J.-B. Giraud, conservateur des Musées archéologiques de la ville de Lyon. Lyon, impr. de Perrin et Marinet, 1879; in-f° de XII et 31 pages, avec 83 héliogravures.

Tiré à 499 exemplaires dont 190 sur papier de Hollande et 9 sur Turkey-Mill.

Le Salon lyonnais de 1879, par Paul Bertnay. Lyon, impr. de Goyard, 1879; in-4° de 43 pages à 2 colonnes.

Extrait du *Courrier de Lyon.*

Le Salon de Mulhouse en 1879. Lettres écrites d'Alsace par Alfred Marchand, rédacteur du *Temps*. Paris, Fischbacher, 1879; in-18 de 67 pages.

Tiré à 500 exemplaires sur papier vergé.

Dix années d'art, souvenir des Expositions, par Pierre de Savarus. Paris, Dentu, 1879; petit in-8° de 110 pages.

Voyage au pays des peintres. Salon universel de 1878, par Mario Proth. 4e année. Paris, Baschet, 1879; in-8° de VII et 362 pages, avec de nombreux dessins fac-similés hors texte. Prix : 6 fr.

La sculpture au Salon de 1878, par Henry Jouin. Paris, Plon, 1879; in-8° de 83 pages.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 23 août 1879 un article signé A. de L.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 12 mai 1879. 1re édition. Paris, impr. nationale, 1879; in-18 de CX et 535 pages.

96e exposition officielle depuis l'année 1673.

Distribution des récompenses du Salon de 1878, pages V-XI; — Avertissement. Abréviations, page XII; — Liste des artistes récompensés, français et étrangers, vivant au 15 avril 1879, pages XIII-XCVIII; — Règlement rectifié, pages XCIX-CVI; — Jury d'admission et de récompenses, pages CVII-CIX; — Signes et abréviations, page CX; — Peinture, nos 1-3040; — Dessins, cartons, aquarelles, pastels, miniatures, vitraux, émaux, porcelaines, faïences, 3041-4746; — Sculpture, 4747-5418; — Gravure en médailles et sur pierres fines, 5419-5462; — Architecture, 5463-5556; — Gravure, 5557-5851; — Lithographie, 5852-5895; — Monuments publics, pages 531-534; — Table, page 535.

Première année. Salon de 1879. Catalogue illustré contenant cent douze dessins fac-similés d'après les dessins originaux des artistes, publié sous la direction de F.-G. Dumas. Édition autorisée par le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Paris, L. Baschet, 1879; in-8° de II et de 168 pages. Prix : 2 fr.

Ne comprend que la peinture. — Il y a des éditions de luxe, avec dix dessins de plus et des eaux-fortes, dont les prix varient de 20 à 100 francs, suivant les tirages et les papiers.

Le Salon de 1879, par Gustave Le Vavasseur. Alençon, impr. de De Broise, 1879; in-8° de 16 pages.

Salon de 1879, par Mme Caroline de Beaulieu. Versailles, impr. de Cerf et fils, 1879; in-8° de 14 pages.

Extrait de la *Mode actuelle.*

Salon de 1879. M. Alfred Robaut et l'œuvre de Delacroix, par C. Le Gentil. Arras, impr. de Sède, 1879; in-8° de 26 pages.

Le Salon de 1879, par Paul Sébillot. Paris, au bureau de *la Réforme*, 1879; in-8° de 21 pages.

Le Salon de 1879 : les Ardennes, l'Aisne, l'Aube, la Marne et la Meuse à l'Exposition des Beaux-Arts, par Élie de Mont. Charleville, impr. de Pouillard, 1879; in-8° de 44 pages.

L'*Artésien* au Salon de 1879, revue humoristique. Arras, impr. de Sueur-Charruey, 1879; in-12 de 15 pages.

Extrait de *l'Artésien* du 22 juin 1879.

The Paris Salon of 1879, with a Keepsake of the universal Exhibition of 1878. Paris, Bernard, 1879; in-18 de XVII pages.

Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle (1867-1878), par Gabriel Monod. Paris, Fischbacher, 1879; in-8° de 55 pages.

L'Arte a Parigi (Exposition universelle de 1878). Roma, Forzani e C^a, 1879; in-8°.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 26 juillet 1879, un article signé M. C.

Exposition universelle de Paris. 1878. Groupe I. Catalogue spécial de la section autrichienne. Beaux-Arts. Classes 1 à 5. Vienne, commission impériale-royale centrale, 1878; in-16.

Il a paru en même temps une édition en allemand dans le même format.

La Sculpture en Europe (1878); précédée d'une Conférence sur le génie de l'art plastique, par M. Henry Jouin. Paris, Plon, 1879; in-8° de 269 pages.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 23 août 1879, un article signé A. de L.

Catalogue descriptif des dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts. Mai-juin 1879. Paris, impr. de Chamerot, 1879; in-16 de VI et 175 pages.

Catologue de la quatrième Exposition de peinture par Bracquemond, Mme Bracquemond, M. Caillebotte, MM. Degas, Monet, Pissare, etc., du 10 avril au 11 mai 1879. Paris, avenue de l'Opéra, 28, 1879; in-18 de 22 pages.

Quatrième exposition des peintres qui se sont dits d'abord impressionnistes et se disent maintenant indépendants.

Catalogue de la Première Exposition de la Société internationale de l'Art : Aquarelles, Dessins, Pastels, Sculpture. Paris, Ballue, 1879; in-32 de 26 pages.

Exposition internationale de Sydney en 1879. France. Manufactures nationales : Sèvres, les Gobelins, Beauvais. — Œuvres d'art : Peinture, Sculpture, Gravure. Paris, impr. de Mourgues frères, 1879; in-8° de 52 pages.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Catalogue illustré des livres précieux, manuscrits et imprimés, faisant partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot...; précédé d'un *Essai sur la gravure dans les livres*, par M. Georges Duplessis, conservateur-adjoint au Département des estampes de la Bibliothèque nationale. Paris, Labitte, 1879; in-8° de XXXII et 276 pages, avec 43 planches, dont 2 en couleur. Prix : 40 fr.

Papier vergé. Titre rouge et noir.

Une gravure de Jean Cousin à la date de 1582, par Henri Monceaux, secrétaire de la Société des sciences de l'Yonne. Paris, Claudin, Champion, 1879; in-8° de 12 pages avec 1 planche.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 14 juin 1879, un article signé C...y.

L'Histoire moderne par la gravure, ou Catalogue raisonné des portraits historiques, avec renseignements iconographiques, par Ch. Avezac-Lavigne. Paris, Leroux, 1879; in-8° de 239 pages.

Les classiques de la peinture. Renaissance italienne (1420-1540). Collection des œuvres les plus célèbres des maîtres italiens, avec texte explicatif. — Publié par P.-F. Krell, professeur d'histoire de l'art, avec le concours de MM. O. Eisenmann, conservateur de la Galerie de Cassel, et F. Reber, conservateur de la Galerie de Munich ; traduit par G. Lubray. Livraisons 1-13. Paris, F. Wieweg, 1879; grand in-f° de 26 planches.

On annonce 34 livraisons de 2 planches à 3 fr. 50 c. l'une. — Voir, dans la *Chronique des Arts* du 23 août 1879, un article signé D.

Collection de 40 vignettes têtes de pages, d'après Cochin, pour les *Contes de La Fontaine*. Réimpression sur les cuivres originaux. Paris, Roblin, 1879; in-4°, grand in-8° et in-8°. Prix : 25, 20 et 15 fr.

Collection de 8 eaux-fortes inédites de Lalauze, Martial, Desbrosses, Aufray de Roc-Bhian et Vion, pour les œuvres de Molière. Paris, P. Roblin, 1879; grand in-8°, tiré à 150 exemplaires.

Les prix varient de 20 à 50 fr., suivant les tirages et les papiers.

Oraison funèbre du grand Condé, par Bossuet. Réimpression dédiée à S. A. R. Mgr le duc d'Aumale. Paris, Morgand et Fatout, 1879; grand in-4°, avec quatre grandes compositions, un fleuron, deux en-têtes, une lettre ornée et un cul-de-lampe, dessinés par M. Lechevallier-Chevignard, gravés au burin par M. A. Didier. Prix : de 50 à 200 fr., suivant les papiers et les tirages.

Voir, plus haut, pages 462-463, un article de M. Louis Gonse.

Les Théâtres de Paris, 35 eaux-fortes gravées par P. Loiseau-Rousseau. Paris, Derveaux, 1879, in-f°.

Les prix varient de 20 à 40 fr., suivant les tirages, limités à 75 exemplaires.

La Forêt de Fontainebleau, par Allongé. Paris, Lemercier et Cie, 1879; in-f° de douze compositions et un titre, fac-similés. Prix : 30 fr.

Victor-Hugo (1827-1879). Ses portraits et ses charges catalogués par Aglaus Bouvenne. Paris, Baur, 1879; in-12 de 80 pages, avec trois eaux-fortes.

Tiré à 340 exemplaires, dont 300 sur papie vergé, 25 sur whatmann, 10 sur chine et 5 sur japon.

Les quais de Rouen autrefois et aujourd'hui. Cinquante eaux-fortes, avec texte et lé

gendes, par Jules Adeline. Rouen, Augé, 1879; in-f°.

A paru en 20 livraisons, tirées à 125 exemplaires sur papier de Hollande.

Rouen illustré. Publication ornée de vingt-quatre eaux-fortes hors texte. Livraison Ire Rouen, Augé, 1879; grand in-4° de XI pages, avec 2 gravures.

Papier vergé, encadrements en couleur.

Une vieille ville de Normandie. Caudebec-en-Caux. Douze eaux-fortes par Paulin Carbonnier. Texte par R. de Maulde. Paris, Ve Cadart, 1879; in-f° de 53 pages, plus les planches. Prix : sur papier de Hollande, avec la lettre, 40 fr.; sur papier de Chine, avant la lettre, 50 fr.; sur papier du Japon, avant la lettre, 60 fr.

Dix fusains d'Allongé, reproduits par la pantotypie. Paris, E. Bernard, 1879; in-plano. Prix : 40 fr., en carton.

Album classique de l'Exposition universelle (1878), par G. Moreau, ingénieur civil. Paris, A. Boyer, 1879; 20 planches in-f°. Prix : 10 fr.

Ompdrailles, le Tombeau des lutteurs, par Léon Cladel. Paris, Cinqualbre, 1879; grand in-8° de 394 pages, avec seize eaux-fortes hors texte et sept dans le texte.

Il y a des exemplaires sur papier du Japon et sur whatman, avec des tirages extraordinaires de planches.

Catalogue d'estampes anciennes, principalement de l'École française du XVIIIe siècle, par et d'après Baudouin, Boucher, Chardin, Fragonard, etc., portraits et gravures diverses en lots, dont la vente a eu lieu les 12, 13 et 14 mai 1879. Paris, Clément, 1879; in-8° de 69 pages.

661 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, portraits, école du XVIIIe siècle, ornements, vues, vignettes, etc., dont la vente a eu lieu le 14 octobre. Paris, Vignères, 1879; in-8° de 20 pages.

259 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, almanachs, blasons, pièces historiques, portraits, caricatures, etc., dont la vente a eu lieu les 23, 24 et 25 octobre. Paris, Vignères, 1879; in-8° de 48 pages.

615 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, portraits : Bonnart, Trouvain, Van Dyck, etc.; école du XVIIIe siècle : Boucher, Fragonard, Greuze, Lancret, etc., dont la vente a eu lieu les 30 et 31 octobre. Paris, Vignères, 1879; in-8° de 36 pages.

511 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes : Callot, Charlet, Gavarni, Lasne, Nanteuil, etc.; costumes militaires et autres, école du XVIIIe siècle, provenant de la collection de M. R..., dont la vente a eu lieu du 10 au 15 novembre 1879. Paris, Vignères, 1879; in-8° de 128 pages.

1607 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes, modernes, et portraits par les principaux graveurs, eaux-fortes pures et superbes épreuves d'artistes, école du XVIIIe siècle, etc., provenant en partie de la collection de M. Garnier, graveur, dont la vente a eu lieu les 21 et 22 novembre. Paris, Vignères, 1879; in-8° de 44 pages.

515 numéros.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes Monographies provinciales.

Un Vaso cinerario di marmo, con rappresentanze relative ai misteri di Eleusi, dichiarato da Ersilia Caetani Lovatelli. Roma, tip. del Salviucci, 1879; grand in-8° con una tavola fotografica e due litografiche.

Wallfahrt nach Olympia... (Pèlerinage à Olympie dans le premier printemps des fouilles — avril et mai 1876 — suivi d'une Relation... des deux campagnes de fouilles suivantes. Lettres de voyage, par L. Pietsch). Berlin, F. Luckhardt, 1879, in-16.

Études d'archéologie athénienne, par M. Albert Dumont. Paris, E. Thorin, 1879; grand in-4°, avec deux planches. Prix : 3 fr. 75 c.

I. Notice sur une tête de statue en marbre d'ancien style athénien. — II. Pyxis athénienne représentant Persée et les Gorgones.

Études sur l'antiquité. Athènes, Rome; l'architecture, les travaux publics, les artistes et les artisans, par M. Émile Maillay, architecte. Clermont-Ferrand, Thibaud, 1879; in-8° de 175 pages.

Das antike griechisch-römische Wohnhaus... (La Maison d'habitation antique grecque et romaine. Manuel pour les amateurs d'art, architectes, archéologues, etc., par Walther Lange). Leipzig, G. Knapp, 1878; in-8°.

L'Archéologie chrétienne à Rome. Une visite aux Catacombes, par E. Pélagaud. Lyon, Georg, 1879; in-8° de 46 pages.

Iconographie de saint Jean l'Évangéliste, par le P. J. Martinov, S. J., de la Société de Saint-Jean. Arras, impr. de Laroche, 1879; in-8° de 32 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 2e série tomes X et XI.

Nouvelles Découvertes archéologiques faites à

Constantinople par le Dr Dethier. Constantinople, impr. centrale, 1867; in-4°.

Collection Auguste Dutuit : antiquités, médailles et monnaies, objets divers exposés au palais du Trocadéro en 1878, par François Lenormant, professeur d'archéologie près la Bibliothèque nationale. Paris, A. Lévy, 1879; in-4° de 197 pages, avec 36 planches, dont 9 en couleur.

Les Antiquités monumentales de la Normandie, dessinées et gravées à l'eau-forte par John Cotman, avec des notices historiques et descriptives par Paul Luisy. Première livraison. Paris, A. Lévy, 1879; in-f° de 5 planches, avec 5 notices. Prix : 5 fr.

On annonce 20 livraisons.

Iconographie du baptême, par l'abbé J. Corblet. Paris, Baur, 1879; in-8° de 53 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.*

La Renaissance en France, par Léon Palustre, directeur de la Société française d'archéologie; illustrations sous la direction de Eugène Sadoux. Première livraison. Flandre. — Artois. — Picardie (Nord, Pas-de-Calais et Somme). Paris, Quantin, 1879; in-f° de 56 pages, avec 5 planches hors texte et 15 dans le texte, à l'eau-forte.

Les prix varient de 25 à 60 francs la livraison, suivant les papiers. — On annonce 30 livraisons.

Un grand seigneur du XVIe siècle. Le connétable de Montmorency, par Ferdinand de Lasteyrie, de l'Institut (suivi de « Ferdinand de Lasteyrie », par A. de Montaiglon). Paris, Quantin, 1879; in-4° de 39 pages, avec une eau-forte et 12 gravures dans le texte.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, nos d'avril et d'août 1879.

L'Artois souterrain. Études archéologiques sur cette contrée depuis les temps les plus reculés jusqu'au règne de Charlemagne, par Auguste Terninck, de l'Académie d'Arras. Tome Ier. Arras, impr. de Laroche, 1879; in-8° de XXIV et 308 pages, avec 1 carte et 12 planches.

Tiré à 200 exemplaires.

L'Autel de la duchesse Mathilde à Notre-Dame de Beaune, par Paul Foisset. Beaune, impr. de Batault-Morot, 1879; in-8° de 23 pages.

Le Retable de Beaune, par l'abbé Boudrot. Tours, impr. de Bouserez, 1879; in-8° de 20 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, n° 8, 1878.

Notes sur la bourgade gallo-romaine de Bolar, près Nuits (Côte-d'Or), par Ch. Bigarne. Autun, impr. de Dejussieu, 1879; in-8° de 24 pages, avec 1 carte et 7 planches.

Notice sur l'église de Brou, suivie des Observations sur la correspondance de Jean Perréal, dit Jean de Paris, avec Marguerite d'Autriche, par M. Dufay. Bourg, impr. de Villefranche, 1879; in-32 de 82 pages.

Cathédrale de Clermont et Notre-Dame-du-Port. Visite archéologique et artistique, par ***, membre de l'Académie de Clermont. Clermont-Ferrand, impr. de Malleval, 1879; in-8° de VI et 90 pages.

L'Église abbatiale de la Couture, par G. d'Espinay. Tours, impr. de Bouserez, 1879; in-8° de 19 pages.

Le Puits de l'Écoublère, par M. André Joubert. Mamers, impr. de Fleury et Dangin, 1879; in-8° de 8 pages, avec une eau-forte.

Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*, tome V, 1879.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Description historique, archéologique et artistique de l'église de Notre-Dame, cathédrale de Grenoble, par M. le Dr La Bonnardière. Grenoble, impr. de Maisonville, 1879; in-8° de 47 pages, avec 1 planche.

Notes iconographiques sur Jeanne d'Arc, par E. de Bouteiller et G. de Braux. Orléans, Herluison; Paris, Claudin, 1879; in-18 de 39 pages, avec gravures.

Tiré à 300 exemplaires, dont les prix varient de 3 à 25 fr., suivant les papiers.

Jumièges, le village, l'abbaye, les ruines, par l'abbé A. Tougard, de la commission départementale des Antiquités. Rouen, impr. de Cagnard, 1879; in-8° de 32 pages, avec gravures.

Extrait de la *Géographie de la Seine-Inférieure.*

Restes d'une chapelle romane à Landremont, dans le Scarponais, par J. Favier. Nancy, impr. de Crépin-Leblond, 1879; in-8° de 6 pages, avec 1 planche.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, mars 1879.

La Mosaïque de Lillebonne, par l'abbé Cochet. Bolbec, impr. de Dussaux, 1879; in-8° de 11 pages.

Quelques tombeaux et épitaphes des seigneurs de Magny-en-Vexin, par Alfred Potiquet lauréat de l'Institut. Magny-en-Vexin, Petit, 1879; in-8° de 19 pages.

Tiré à six exemplaires numérotés à la presse.

Le Transept septentrional de la cathédrale du Mans : architectes et bienfaiteurs (1393-1430), par l'abbé Gustave Esnault. Le Mans, Monnoyer, 1879; in-8° de 22 pages.

Rapport sur la découverte de sépultures gallo-romaines à Meaux, par M. Charles Lebœuf, de la Société française d'archéologie

Meaux, Cochet, 1879; in-4° de 12 pages, avec 17 planches.

Le palais du Conseil d'État et de la Cour des Comptes, par Marius Vachon. Paris, Quantin, 1879; in-8° de 37 pages, avec 4 facsimilés et une gravure.

Notice sur la patère d'or découverte à Rennes en 1774, par Lucien Decombe. Rennes, impr. de Catel, 1879; in-8° de 65 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine.*

Notice historique et archéologique sur l'abbaye de Saint-Mansui-lès-Toul, par M. l'abbé Guillaume, chanoine. Nancy, Wiener, 1879; in-8° de 48 pages, avec 2 planches.

Extrait des *Mémoires d'archéologie lorraine* pour 1879.

Monuments de Saint-Omer. L'église Notre-Dame, par le Bibliophile artésien. Saint-Omer, impr. d'Homont, 1879; in-8° de 32 pages.

Les Danses macabres et l'abbaye Saint-Robert de la Chaise-Dieu, par Mathilde B***. Le Puy, impr. de Marchessou, 1879; in-12 de 24 pages.

Une vieille maison de Troyes, par M. l'abbé Lalore, membre résident de la Société académique de l'Aube. Troyes, impr. de Dufour-Bouquot, 1879; in-8° de 7 pages, avec gravure.

Extrait de l'*Annuaire de l'Aube* pour 1879.

Monographie du château de Wideville; texte par M. le marquis de Galard. Paris, librairie générale, 1879; grand in-4° de 72 pages, avec 12 eaux-fortes par A. Guillaumot fils, et une planche d'armoiries.

Tiré à 100 exemplaires sur papier vélin, à 50 fr., et 50 sur papier de Hollande, à 100 fr.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Numismatique lorraine. Atelier de Lunéville, par Charles Laprevote, secrétaire de la Société d'archéologie lorraine. Nancy, impr. de Crépin-Leblond, 1879; in-8° de 8 pages, avec planche.

Extrait des *Mémoires de la Société* pour 1879.

De la valeur des monnaies romaines, par E. Levasseur, de l'Institut. Paris, Picard, Delagrave, 1879; in-8° de 69 pages, avec tableaux.

Extrait du *Compte rendu de l'Académie des sciences morales et politiques.*

Monete arabiche del gabinetto numismatico di Milano raccolte e illustrate, da Isaia Ghiron. Milano, U. Hoepli, 1879; grand in-4°.

Conjectures sur les médailles baptismales de l'antiquité chrétienne et du moyen âge, par l'abbé J. Corblet. Paris, Baur, 1879; in-8° de 12 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.*

Baux de la Monnaie de Charleville, par A. Bretagne, de la Société d'archéologie lorraine. Paris, impr. d'Arnous de Rivière, 1879; in-8° de 36 pages, avec figures.

Quelques notes sur la numismatique locale par J. Du Lac, de la Société historique de Compiègne. Compiègne, impr. de Lefebvre, 1879; in-8° de 16 pages, avec deux planches.

Extrait du *Bulletin de la Société historique de Compiègne,* tome IV.

Sceaux et armes de l'hôtel de ville de Limoges; sceaux et armes des villes, églises, chancelleries, etc., des trois départements limousins, par Louis Guibert. Limoges et Paris, Chapoulaud frères, 1879; in-8° de 77 pages, avec gravures.

IX. — CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. Tapisseries. — Armes. — Costumes. Livres, etc.

Les Arts décoratifs en Espagne au moyen âge et à la Renaissance, par M. le baron Ch. Davillier. Paris, Quantin, 1879; in-8° avec planches.

Voir la *Chronique des Arts* du 1er novembre 1879.

Les Merveilles de la céramique depuis les temps antiques jusqu'à nos jours, par A. Jacquemart. 3e édition. Troisième partie. Occident, temps modernes. Paris, Hachette, 1879; in-16 de VII et 375 pages, avec gravures.

Bibliothèque des merveilles.

Grundriss der Keramik... (Précis de céramique au point de vue de l'industrie artistique. Exposé historique de son développemen dans l'Europe, l'Orient et l'extrême Orient, depuis les temps les plus anciens jusqu'à présent. Guide pour les amateurs, les collectionneurs, les fabricants..., par Frédéric Jaennicke). Stuttgart, P. Neff, 1879 2 volumes in-4°, avec 460 illustrations e 2645 marques et monogrammes.

Die Steingut- und Porzellanfabrikation... (la Fabrication de la faïence et celle de la porcelaine considérées comme les plus hauts degrés de l'industrie céramique..., par B.-T. Tenax [B. Prössel]). Leipzig, J.-M. Gebhart, 1879; in-8° avec 41 figures.

Pottery and Porcelain of all times and nations, with tables of factory and artists

marks for the use of collectors, by William C. Prime. New-York, Harper, 1878 ; in-8°.

Céramique espagnole. Le Salon en porcelaine du Palais-Royal de Madrid et les porcelaines du Buen-Retiro, par Gaston Lebreton, directeur du Musée céramique de Rouen. Paris, R. Simon, 1879; grand in-8° avec planches par Goutzwiller. Prix : 5 fr.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 1er novembre 1879, un article signé A. D., et, plus haut, pages 427-437.

Les Industries d'art. La Céramique et la verrerie au Champ-de-Mars (Exposition universelle de 1879), par A.-R. de Liesville, de la Société française de numismatique. Paris, Champion, 1878; petit in-8° de 74 pages.

Tiré à 155 exemplaires, dont 50 sur papier vergé, 2 sur papier teinté, 3 sur papier rouge et 100 sur papier velin. — Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XVIII, pages 674-701.

La Verrerie antique. Description de la Collection Charvet, par W. Frœnher, ancien conservateur du Louvre. Paris, E. Rouveyre, 1879; grand in-folio avec 36 vignettes et 34 planches coloriées à la main, Prix : 250 fr.

Mosaïque trouvée à Angers, par Demoget, ingénieur-architecte de la ville d'Angers. Angers, impr. de Lachèse et Dolbeau, 1879; in-8° de 8 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société... d'Angers*.

Note sur des carrelages émaillés trouvés à Toulouse, par M. Esquié. Toulouse, impr. de Douladoure, 1879; in-8° de 20 pages avec 2 planches.

Extrait des *Mémoires de l'Académie... de Toulouse*.

De l'ameublement et de la décoration intérieure de nos appartements, conférence faite à l'Union centrale, par M. E. Guichard. Paris, E. Rouveyre, 1879; in-8°. Prix : 3 fr.

Papier vergé. Il a été tiré 60 exemplaires, dont les prix varient de 6 à 40 francs, suivant les papiers.

Dictionnaire du tapissier. Critique et historique de l'ameublement français depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par le président honoraire de la chambre syndicale des tapissiers. Fascicules 1, 2 et 3 Paris, Claesen, 1879; in-4° de pages 1 à 432, avec 97 planches dessinées par Creuzet, sous la direction de l'auteur.

On annonce 1 vol. avec 120 planches, publié en 4 fascicules à 20 fr. l'un.

Les Tapisseries, par Albert Castel. 2e édition. Paris, Hachette, 1879; in-18 de 320 pages, avec vignettes.

Bibliothèque des merveilles.

Inventaire descriptif des tapisseries de haute lisse conservées à Rome, par Mgr X. Barbier de Montault. Arras, impr. de Rohard-Courtin, 1879; in-8° de 116 pages, avec figures.

Le Trésor de la cathédrale de Bénévent, par Mgr X. Barbier de Montault. Arras, impr. de Laroche, 1879; in-8° de 35 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 2e série, tome X.

Les amateurs de vieux livres, par P.-L. Jacob, bibliophile (M. Paul Lacroix). Paris, E. Rouveyre, 1879 ; in-8°. Prix : 3 fr.

Papier vergé. Il a été tiré 60 exemplaires, dont les prix varient de 6 à 40 fr., suivant les papiers.

Voyage à travers mon atelier, par J. Deschamps. Paris, Jouaust, 1879; in-18 de 24 pages, avec une eau-forte.

X.—BIOGRAPHIES.

Kunst und Künstler in Frankfurt am Main... (Art et artistes à Francfort-sur-le-Mein, depuis le XIIIe siècle jusqu'à l'ouverture de l'Institut artistique Städel, par le Dr Ph., Friedrich Gwinner). Frankfurt, J. Baer-1862-1867, 2 vol. in-8°, avec 2 portraits et un tableau généalogique.

Le 2e vol. contient les additions et corrections.

Les Peintres impressionnistes : Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot, par Théodore Duret. Paris, Heymann et Perois, 1879; in-18 de 35 pages, avec un dessin de Renoir.

Peintres et sculpteurs. Notices par Georges Lecocq, avec dessins originaux des artistes. 1re livraison : Louise Abbema. Paris, Jouaust, 1879; grand in-8° de 20 pages.

Tiré à 500 sur papier vélin, à 2 fr. la livraison, 35 sur papier de Hollande, à 3 fr., et 15 sur whatman, à 4 fr.

Frère André, artiste peintre, de l'ordre des Frères prêcheurs (1662-1753). Lettres inédites et documents, accompagnés de notes, d'un Essai de Catalogue des ouvrages de ce peintre, par Charles Marionneau. Bordeaux, impr. de Gounouilhou, 1879; grand in-4° de 64 pages, avec un portrait à l'eau-forte, par E. Moyne, d'après la peinture originale du frère André.

Tiré à 100 exemplaires sur papier vergé.

Fra Angelico, poème lyrique, par Jean-Baptiste Fougeray, de la Compagnie de Jésus. Paris, Palmé, 1879; in-8° de 27 pages.

Papier vergé teinté, titre rouge et noir.

Charles-Étienne Gaucher, graveur. Notice et Catalogue, par le baron Roger Portalis et Henri Draibel. Paris, Morgand et Fatout,

1879; in-8° de 155 pages, avec un portrait.

Tiré à 150 exemplaires sur papier de Hollande, prix : 6 fr.; 20 sur papier de Chine, prix : 30 fr.; 20 sur whatman, prix : 20 fr.

Géricault. Étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître, par Charles Clément. 3e édition, augmentée d'un supplément. Paris, Didier, 1879; in-8° de III et 445 pages, avec 30 planches. Prix : 30 fr.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 28 juin 1879, un article de M. Duranty.

Le peintre Adrien Guignet, sa vie et son œuvre, par J.-G. Bulliot, président de la Société éduenne. Autun, impr. de Dejussieu, 1870; in-8° de 218 pages, avec gravure.

Extrait des *Mémoires de la Société éduenne*, nouvelle série, tomes VII et VIII.

Léonard de Vinci, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame, 1879; in-8° de 190 pages, avec figures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Eustache Lesueur, surnommé le Raphaël français, par J.-J.-E. Roy. Tours, Mame, 1879; in-12 de 143 pages avec figures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

L'architecte Louis. Le frère André. Communications faites à la réunion des sociétés savantes à la Sorbonne en 1878, section des beaux-arts, par Charles Marionneau. Paris, impr. de Plon, 1879; in-8° de 22 pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIX, page 598.

Édouard Manet, étude biographique et critique...

Voir, plus haut, à la division Histoire, *Mes Haines...*

La jeunesse de Michel-Ange. Coup d'œil sur ses principaux ouvrages, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame, 1879; in-8° de 189 pages, avec figures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

L'Art et les Artistes hollandais, par Henry Havard. I. Michiel van Mierevelt, le fils de Rembrandt. Paris, Quantin, 1879; in-8° de 131 pages, avec sept gravures et des figures dans le texte. Prix : 10 fr.

Bibliothèque de l'art et de la curiosité. — Il a été tiré 50 exemplaires numérotés, avec deux états des planches, prix: 20 fr.

Henry Monnier, sa vie, son œuvre, avec un Catalogue complet de l'œuvre, par Champfleury. Paris, Dentu, 1879; in-8° de 407 pages, avec 100 vignettes en fac-similé. Prix: 10 fr., 20 fr. avec 6 gravures en couleur, et 25 fr. avec les gravures sur chine.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 12 juillet 1879, un article signé A. de L.

Étude sur Bernard Palissy, par O. Muray, président du tribunal civil de Loudun. Amiens, impr. de Delattre-Lenoël, 1879; in-8° de 34 pages.

Le baron Taylor, par Charles François. Paris, Dentu, 1879; in-18 de 33 pages.

Hector Viger, peintre d'histoire et de genre; sa vie et ses œuvres. Paris, impr. de Goupy et Jourdan, 1879; in-8° de 48 pages, avec une photographie.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

Annales de la photographie. Traité pratique de phototypie... par M. Léon Vidal. Paris, Gauthier-Villars, 1879; in-18 de XIV et 284 pages, avec figures et cartes.

Mémoire sur un appareil photographique nommé par l'auteur Périgraphe instantané, par M. Alphonse Mangin, lieutenant-colonel du génie. Paris, 76, rue de Rennes, 1879; in-8° de 12 pages.

Association française pour l'avancement des sciences. Congrès de Paris, 1878.

Album des papes. Les portraits des papes, de saint Pierre à Léon XIII, en photographies, par Eugénie Hudemann, avec un Abrégé de leur histoire, par Mgr J. Hergenrother. Würzbourg, L. Woerl, S. D., in-folio.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus pendant le semestre.

Annuaire artistique des collectionneurs, par Ris-Paquot, artiste peintre. 1re année, 1879-1880. Tours, impr. de Bouserez, 1879; in-18 de 278 pages, avec dessins. Prix: 6 fr.

L'Art à Lyon et en province, revue hebdomadaire illustrée. N° 1 : 1er mai 1879. Lyon, 30, rue de Condé, 1879; petit in-4° de 8 pages.

Paraît le jeudi. — Un an, 12 fr.

La Résurrection. Conférences d'Alexandre sur l'antiquité (avec figures), comprenant l'explication des sujets antiques en leur nature tant sacrée que profane. (Conférences gratuites et publiques, les dimanche et jeudi, au Louvre, en présence des monuments mêmes.) N° 1 : 1er mai 1879. Paris, lithogr. de Barousse, 1879; in-4° de 4 pages.

On annonce une conférence par semaine.

Paul Chéron.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1879.

VINGT ET UNIÈME ANNÉE. — TOME VINGTIÈME. — 2e PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIEME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON

FIN DU TOME VINGTIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Ce, rue Saint-Benoît. [1997]



NO BE TAK
ROM

